



BACHELORARBEIT

Frau
Samantha Günther

Der Animierte Dokumentarfilm

Über die Wirkung von Animationen im Dokumentarfilm *Freundschaft Nahost* im Vergleich zum Animierten Dokumentarfilm *Waltz with Bashir*

2014

BACHELORARBEIT

Der Animierte Dokumentarfilm

Über die Wirkung von Animationen im Dokumentarfilm *Freundschaft Nahost* im Vergleich zum Animierten Dokumentarfilm *Waltz with Bashir*

Autor/in:

Samantha Günther

Studiengang:

Medienmanagement

Seminargruppe:

MM10w1-B

Erstprüfer:

Prof. Christof Amrhein

Zweitprüfer:

Dr. Prof. Florian Mundhenke

Einreichung:

Ruhpolding, 24.06.2014

BACHELOR THESIS

The Animated Documentary

About the effect of animated graphics in the documentary *Freundschaft Nahost* and the animated documentary *Waltz with Bashir*

author:

Ms. Samantha Günther

course of studies:

Media Management

seminar group:

MM10w1-B

first examiner:

Prof. Christof Amrhein

second examiner:

Dr. Prof. Florian Mundhenke

submission:

Ruhpolding, 24.06.2014

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Günther, Samantha

Thema der Bachelorarbeit

Der Animierte Dokumentarfilm

Über die Wirkung von Animationen im Dokumentarfilm *Freundschaft Nahost* im Vergleich zum Animierten Dokumentarfilm *Waltz with Bashir*.

Topic of thesis

The Animated Documentary

About the effect of animated graphics in the documentary *Freundschaft Nahost* and the animated documentary *Waltz with Bashir*.

85 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Die Aufmerksamkeit auf den *Animierten Dokumentarfilm* hat sich in den letzten Jahren grundlegend geändert. Die ständig neuen Entwicklungen in Verbindung mit der Film- und Animationstechnik eröffnen uns unendliche Möglichkeiten der Erzählung von Geschichten. Animationen bieten eine Kommunikationsebene, die es schafft dokumentarische Inhalte emotional und authentisch zu vermitteln. Diese Bachelorarbeit untersucht den Mehrwert von Animationen im Dokumentarfilm *Waltz with Bashir* und im eigenständigen Filmprojekt *Freundschaft Nahost*. Dabei wird dargestellt, warum sie wertvoll für den Dokumentarfilm sein können. Die Ergebnisse können für zukünftige Filmprojekte eine Anregung geben.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	I
Tabellenverzeichnis	III
Danksagung.....	IV
1 Einleitung.....	1
1.1 Thema und Fragestellung	1
1.2 Aufbau und Zielsetzung.....	2
2 Theoretische Grundlagen.....	4
2.1 Der Versuch einer Definition	4
2.1.1 Der Dokumentarfilm	4
2.1.2 Der Animationsfilm.....	11
2.2 Die Geschichte des Animierten Dokumentarfilms.....	17
2.2.1 Entwicklung und Einflüsse	18
2.2.2 Kommunikationsmedium animierter Dokumentarfilm	21
2.2.3 Besonderheiten des filmischen Diskurses	23
3. Der Mehrwert von Animationen im Dokumentarfilm am Beispiel von Ari Folman <i>Waltz with Bashir</i> (2008).....	26
3.1 Der Regisseur Ari Folman.....	26
3.2 Kurzcharakteristik des Films	28
3.3 Visuelle Gestaltung - Die Machart der Animationen.....	29
3.3.1 Story und Design.....	29
3.3.2 Kameratechnik	32
3.3.3 Exkurs: Farbe Erinnerungen.....	34
3.4 Auditive Gestaltung mit Geräusche, Sprache und Musik.....	36
3.4.1 Die Sprache	36
3.4.2 Die nichtdiegetische Filmmusik.....	37
3.4.3 Bilder und ihre Geräusche	39
3.5 Die Erzählstruktur und ihre Figuren	41
3.5.1 Hintergrund zum Thema.....	41
3.5.2 Die Figurenanalyse.....	42
3.5.3 Die Dramaturgie	45

4	Eine empirische Rezipientenuntersuchung am Dokumentarfilmbeispiel	
	von <i>Freundschaft Nahost</i> ...	48
4.1	Grundsituation und Fragestellung	48
4.2	Das Gesamtkonzept <i>Freundschaft Nahost</i> -	
	Ein Filmprojekt in Israel und Palästina	48
4.2.1	Das Filmprojekt	48
4.2.2	Eine Inhaltliche Zusammenfassung.....	50
4.2.3	Visuelle Gestaltung - Kamerabilder & Animationen	52
4.2.4	Das auditive Gestaltungskonzept	53
4.3	Empirische Untersuchung eines Filmausschnittes mit Animationen aus <i>Freundschaft Nahost</i>	54
4.3.1	Die Gruppendiskussion als Erhebungsverfahren	54
4.3.2	Die Formen der Gruppendiskussion.....	55
4.3.3	Fallbeschreibung der Two-Face Gruppendiskussion.....	58
4.3.4	Auswertung der Two-Face Gruppendiskussion	59
5	Zusammenfassung - Erfolgsrezept Animierter Dokumentarfilm...	69
	Literaturverzeichnis	V
	Anlagen.....	VI
	Eigenständigkeitserklärung	VII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Halluzination von Carmi Cnaàn und der blauen Frau	30
Abbildung 2: Ari Folmans erste Kriegserinnerung.....	31
Abbildung 3: Normalsicht - Gespräch mit Ori Sivan (00:09:05)	33
Abbildung 4: Aufsicht - Ari im Flughafen Beirut (00:52:14).....	33
Abbildung 5: Untersicht - Journalist Ron Ben-Yishai in Beirut (00:54:23).....	33
Abbildung 6: Boaz Rein- Buskila Kriegserinnerung (00:04:42).....	35
Abbildung 7: Ari Folmans Kriegserinnerung (00:50:17)	35
Abbildung 8: Ronny Dayags Kriegserinnerung (00:32:49)	35
Abbildung 9: Farbe Giftgrün - Massaker Sabra und Shatila (01:08:19)	35
Abbildung 10: Farbe Gelb - Ari Folmans Erinnerung (00:07:23)	35
Abbildung 11: Farbe Rot - Ari und seine Ex-Freundin (00:45:46).....	35
Abbildung 12: Figurenkonstellation Film Waltz with Bashir	42
Abbildung 13: <i>Freundschaft Nahost</i> Crowdfunding Startnext.....	49
Abbildung 14: Kristin bei der Anreise.....	50
Abbildung 15: Maitè im Interview.....	50
Abbildung 16: Cornelius während einer Lehrstunde	51
Abbildung 17: Ute bei der Reha-Arbeit	51
Abbildung 18: Formen der Gruppendiskussion.....	56
Abbildung 19: Flugzeug Animation	61
Abbildung 20: Taube mit Trompeten	61
Abbildung 21: Erster Kontakt von Maitè.....	61

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 1	59
Tabelle 2: Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 2.....	63
Tabelle 3: Kategorienverlauf der Gruppe 1 und Gruppe 2	65

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich kurz bei alldenjenigen bedanken, die mich während meiner Anfertigung dieser Bachelorarbeit unterstützt und motiviert haben. Danken möchte ich in erster Linie meine Betreuer Prof. Dr. Mundhenke und Prof. Amrhein, die es mir ermöglicht haben an diesem interessanten Thema zu arbeiten. Vielen Dank für die freundliche und engagierte Betreuung und die vielen hilfreichen Gespräche und Anregungen.

Ganz besonders gilt dieser Dank Thomas Junker, der viel Zeit in die Korrektur meiner Arbeit investiert hat. Durch seine ausgiebige Unterstützung mit kritischem Hinterfragen und konstruktiver Kritik verhalf er mir, dass diese Bachelorarbeit nun so vorliegt. Vielen Dank Herr Junker für Geduld und Mühen.

Danken möchte ich auch der Familie Fritzsche, die sich spontan für meine empirische Untersuchung zur Verfügung stellte. Vielen Dank, für die interessanten und aufschlussreichen Gruppendiskussionen.

Nicht zuletzt möchte ich meine Mutter dafür danken, dass Sie während des Studiums nicht nur finanziell, sondern vor allem auch emotional immer für mich da war.

1 Einleitung

„The story a documentary tells stems from the historical world but it is still told from the filmmaker's perspective and in the filmmaker's voice. This is a matter of degree, not a black-and-white division.“¹

1.1 Thema und Fragestellung

Bei der 86. Verleihung des *Academy Awards* werden in den Kategorien *Bester Dokumentarfilm*, Morgan Nevilles *20 Feet from Stardom* (2013) und *Bester Dokumentar-Kurzfilm*, Malcom Clarkes *The Lady In Number 6* (2013) ausgezeichnet.² Seit den 1940er Jahren existieren die beiden Kategorien die viele erfolgreiche und kritische Dokumentationen für ihre Geschichten prämiieren.³ Damit gibt es für Dokumentarfilmer zwei Möglichkeiten einen Oscar zu gewinnen. Eine Kategorie für den *Animierten Dokumentarfilm* existiert bisher noch nicht. Ausnahmen sind bisher Oscar-Auszeichnungen für Norman McLaren's *Neighbours* (Bester Dokumentar-Kurzfilm, 1953) und Chris Landreths *Ryan* (Bester animierter Kurzfilm, 2005), die auf die *neue* Ausdrucksform von dokumentarischen Animationen aufmerksam machen.⁴

Das internationale Festival *DOK-Leipzig* ist seit 1997 mit der Programmreihe *AnimaDOK* einer der wenigen Festivals, welches sich kontinuierlich mit dem *Animierten Dokumentarfilm* auseinandersetzt.⁵ Auf dem *AnimaDOK* werden jährlich Mischformen aus Dokumentarfilmen und Animationsfilmen aus aller Welt vorgeführt.⁶ Seit April 2014 ist das *DOK-Leipzig* von der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* zum *Academy Qualifying Festival* erklärt worden.⁷ Der Gewinn der *Goldenen Taube* im DOK Leipzigs internationalem Wettbewerb für kurze Dokumentarfilme führt seitdem

¹Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Indiana 2010, S. 12.

²The Oscars: Winners. <http://oscar.go.com/nominees> (Zugriff: 30.04.2014).

³Film-Lexikon: Oscar Kategorien. <http://www.film-lexikon.de/Oscar-Kategorien> (Zugriff:30.04.2014).

⁴Ebd.

⁵Vgl. Richter, Annegret: Zwischen den Stühlen – Animation im Dokumentarfilm. In: Universität Hamburg/Institut für Medien und Kommunikation (Hg.): Konferenz zur Deutschsprachigen Animationsforschung. Hamburg. 2012. <https://lecture2go.uni-hamburg.de/veranstaltungen/-/v/14562> (Zugriff: 30.04.2014).

⁶Ebd.

⁷In: DOK Leipzig (Hg.), 30.04.2014. <http://www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=0> (Zugriff: 30.04.2014).

zur Berücksichtigung des Preisträgerfilms im jährlichen Wettbewerb, um den Oscar in der Kategorie *Documentary Short Subject*. Seit 2013 wird auch eine *Goldene Taube* für den *Besten Animadokfilm* des Festivals vergeben und eröffnet die Möglichkeit für eine Oscar-Nominierung.⁸

Der *Animierte Dokumentarfilm*, der lange eine Randerscheinung war, erfährt durch das *DOK Leipzig* eine Aufwertung. Durch diese steigende Aufmerksamkeit stellt sich die Frage, warum Animationen einen Mehrwert für den Dokumentarfilm bieten? Aufgrund dessen wird in dieser Bachelorarbeit eine Mehrwertanalyse der Animationen im Animierten Dokumentarfilm *Waltz with Bashir* im Vergleich zum Dokumentarfilm *Freundschaft Nahost*, durchgeführt. Ebenfalls soll untersucht werden, ob es bestimmte Einschränkungen oder Voraussetzungen für die Anwendung gibt. Die Auswahl von *Waltz with Bashir* erschließt sich, da er der erste Film ist, der als *Animierter Dokumentarfilm* bezeichnet wird.⁹

Anhand zeitgemäßer Literatur, der Filmanalyse und einer eigenen empirischen Erhebung sollen neue Erkenntnisse über die Wirkung von Animationen im Dokumentarfilm erschlossen und ermittelt werden.

1.2 Aufbau und Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Kapiteln unterteilt. Der Aufbau beginnt mit der Einführung zum Thema, bei dem die grundsätzliche Relevanz erörtert wird. Nach dem Aufzeigen der Problemstellung wird die Struktur, sowie die Zielsetzung der Arbeit erläutert. Als Basis für die Untersuchung werden im *Kapitel 2* grundlegende Begriffe und Aspekte aufgeführt. Es wird versucht die beiden Genres Dokumentarfilm und Animationsfilm im *Abschnitt 2.1* und *Abschnitt 2.2* zu definieren, welche zum Verständnis der Arbeit nötig sind. Zudem wird die Entwicklung des *Animierten Dokumentarfilms* im *Abschnitt 2.3* genauer betrachtet. Das Phänomen des *Animierten Dokumentarfilms* muss zuerst im Ganzen erfasst werden.

Die Begrifflichkeiten sind eine Voraussetzung im darauf folgenden *Kapitel 3*. Aufbauend auf den theoretischen Grundlagen wird in *Kapitel 3* der Film *Waltz with Bashir* analysiert. Durch die Filmanalyse wird auf die Wirkungsweise der Animationen einge-

⁸Vgl. Richter, Annegret: In: DOK Leipzig (Hg.), 30.04.2014. <http://www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=0> (Zugriff: 30.04.2014).

⁹ FILMSTARTS: *Waltz with Bashir*. Animierter Dokumentarfilm fasziniert in Cannes. <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18456403.html> (Zugriff: 19.06.2014).

gangen. Gerade der Inhalt und die Erzählungsstruktur der Geschichte beeinflussen stark die Visualisierung der Animationen. Durch eine Untersuchung der visuellen und auditiven Gestaltung sollen Funktion und der Mehrwert der Animationen dargestellt werden.

Im *Kapitel 4* wird auf das Filmprojekt *Freundschaft Nahost* eingegangen und untersucht, ob auch in diesem Projekt Animationen eine Funktion erfüllen. Zunächst wird die empirische Gruppendiskussion, nach welcher in dieser Arbeit vorgegangen wird, näher beschrieben. Insbesondere wird hier das allgemeine Vorgehen für eine qualitative Datenerhebung kurz erläutert.

Schließlich beschäftigt sich Kapitel 5 mit der Zusammenfassung der aus der wissenschaftlichen Arbeit gewonnenen Ergebnisse.

2 Theoretische Grundlagen

Im folgenden Kapitel werden Begriffe sowie theoretische Gedankengänge von Filmwissenschaftlern und Filmemachern aufgezeigt, die als Handwerk für die Analyse benötigt werden. Das Kapitel wird in zwei Hauptabschnitten aufgeteilt: Zunächst werden unter dem Punkt *Der Versuch einer Definition*, die beiden Begriffe *Dokumentarfilm* und *Animationsfilm* behandelt, welche für die Analyse von *Waltz with Bashir* (2008) und *Freundschaft Nahost* (2014) von Notwendigkeit sind. Einen kurzen Abriss in die Entstehungsgeschichte beider Genres, sollen die strukturellen und inhaltlichen Veränderungen aufzeigen. Hinführend zum zweiten Abschnitt kristallisiert sich das *neue* Genre des *Animierten Dokumentarfilms* heraus. Aufgeführt werden die Einflüsse und die daraus resultierenden Möglichkeiten von Animationen in Dokumentarfilme. Dabei wird die Kraft des *neuen* Kommunikationsmediums aufgezeigt. Eine umfangreiche Betrachtung der beiden Bereiche wäre lohnenswert, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht gewährleistet werden.

2.1. Der Versuch einer Definition

2.1.1 Der Dokumentarfilm

Wann ist ein Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm? Welche strukturellen und inhaltlichen Grenzen gibt es? Verlangt es überhaupt eine Abgrenzung gegen andere Genres? Über die Ethnologie lässt sich schnell eine Begriffsbedeutung des Dokumentarfilms finden, der abgeleitet vom lateinischen *documentum*, so viel heißt wie *Beweis* oder *Beglaubigung*.¹⁰ Ein Dokument ist also ein Beweismittel, welches Feststellung und Argument in einem ist.¹¹ Der aus Dokumenten bestehende Dokumentarfilm besitzt somit beide Funktionen und beansprucht damit die Realität zu zeigen, wie sie ist.¹² Nach dem Filmemacher Erwin Leiser verfolgt der klassische Dokumentarfilm in aller Regel das Ziel, das Bewusstsein der Zuschauer zu verändern.¹³ Andere Filmtheorien fassen, dagegen das Genre und dessen Ziele noch viel weitläufiger auf. Unter der breiten Begriffsverwirrung versuchen sich viele Filmtheore-

¹⁰ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität - Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz. 1994, S.43.

¹¹ Ebd. S.43.

¹² Vgl. Schleicher, Beller; Beller, Hans: Filme machen - Technik, Gestaltung, Kunst; klassisch und digital. ZWEITAUSENDEINS. Frankfurt am Main. 2005, S.337.

¹³ Vgl. Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage - Akademische Abhandlungen zur Kommunikationswissenschaft - Hochschule der Künste Berlin .Berlin. 1995, S.62.

tiker durch Wortneuschöpfungen oder weitere Begriffsfassungen dem langen Definitionsstreit, zu entkommen.¹⁴ Hinzu kommt, dass durch die in seit den 1960er Jahren wachsende Programmvietfalt im Fernsehen die Genre-Konturen vom klassischen Dokumentarfilm stetig verwischen.¹⁵ Der wissenschaftliche Leiter des *Hauses des Dokumentarfilms* Peter Zimmermann führt an, dass es *den* Dokumentarfilm nicht mehr gibt. Es existiert ein von der Fernsehgeschichte geprägtes Ensemble *dokumentarischer Formen*, also verschiedenster Mischformen.¹⁶ Der klassische Dokumentarfilm, auch als Autorenfilm bekannt, ist längst selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden.¹⁷ Die Übergänge zwischen journalistischen Formen wie Feature, Reportage und Dokumentation sind fließend und schwierig abgrenzbar.¹⁸ Thomas Schadt ergänzt die Formen in seinem Buch für angehende Dokumentarfilmer mit neuesten Modeerscheinungen wie Doku-Soap, Doku-Fake, Reality-TV und Reality Soap, die durch die Entwicklungen des Fernsehens als Massenmedium und der elektronischen Kamertechnik entstanden sind.¹⁹

Das starre Korsett, Repräsentationen der Wirklichkeit zu sein, wurde abgelegt und erzählerische Qualitäten, wie der Fiktion zuerkannt.²⁰ Dabei kristallisiert sich heraus, dass zum einen der nichtfiktionale dem fiktionalen Film gegenübersteht und zum anderen das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Realität aufgehoben wird.²¹ Das Wort Fiktion taucht unvermeidlich in vielen Texten der Filmtheoretiker auf. Zu nahe liegt das Dokumentarische an dem bekannten Genre.²² Doch mit einer annähernden Position zum Fiktionalen entsteht ein Spannungsverhältnis, eine innere Differenzierung, wie es heute in Reality-Formaten des Fernsehens zu sehen ist.²³ Oder, wie Harald Schlecher in *Filme machen* schreibt: „Der Spielfilm und der Film ohne Spielhandlung

¹⁴ Ebd., S.58.

¹⁵ Vgl. Zimmermann, Peter (Hrsg): Fernseh-Dokumentarismus – Bilanz und Perspektiven, München 1992, S.32.

¹⁶ Ebd. S.32.

¹⁷ Vgl. Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. UVK Verlagsgesellschaft mbH: Bergisch Gladbach 2002, S.20.

¹⁸ Vgl. Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage, S.56.

¹⁹ Vgl. Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, S.20.

²⁰ Vgl. Kull, Volker: Abschied von der Realität – Notizen zur Rezeption von Dokumentarfilmen In: iz3w – Internationaler Dokumentarfilm, Sept./Okt. 2007, Ausgabe 302.

²¹ Vgl. Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage, S.58.

²² Vgl. Francois, Jost: Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen, 3. Auflage, Berlin, 2006, S.195.

²³ Ebd., S.7.

bilden als allgemeinste Filmtypen einen Gegensatz.“²⁴ Das Non-fiktionale, also der Dokumentarfilm zeigt ein unverfälschtes Bild in verbreitete Auffassung. In einem unverfälschten Bild werden Menschen und Dinge gezeigt, wie sie wirklich sind.²⁵ Im Mittelpunkt stehen *das Gefundene, das Unverfälschte* oder *reale Personen*.²⁶ Für den amerikanischen Dokumentarfilmer Bill Nichols ist der Dokumentarfilm, der kreative Umgang mit der Realität.²⁷

*„In documentaries, we expect social actors to present themselves in this sense, not perform the role of a character of the filmmakers devising, even in the act of filming has a definite influence on his they present themselves.“*²⁸

Nichols ist einer der Ersten, der in der theoretischen Begriffsdiskussion auf die Ignoranz zur filmästhetischen Qualität aufmerksam macht. Er vertritt die Auffassung, dass jeder Film einen dokumentarischen Charakter besitzt. Nichols regt damit an über das „Wie“ zu sprechen, anstatt nur über das „Was“. ²⁹ Der Filmemacher Thorolf Lipp charakterisiert den Dokumentarfilm ähnlich in seinem Fachbuch als:

*„Bewusst gestaltete Filme zu einem Thema, das sich auf tatsächliche Phänomene oder Begebenheiten in der historischen Welt bezieht und in denen in aller Regel keine Berufsschauspieler tragenden Rollen spielen.“*³⁰

Manfred Hattendorf, Vorsitzender des *Haus des Dokumentarfilms*, sieht den Ursprung der Dichotomie im 19. Jahrhundert, der auf die filmischen Werke der Filmemacher Lumière und Méliès zurückgeht. Als Vertreter des Non-fiktionalen steht Louis Lumière gemeinsam mit seinem Bruder Auguste Lumière. Von der Fotografie zum Film versuchen beide Alltagssituationen mit der Kamera einzufangen und möglichst exakt ihre beobachtete äußere Wirklichkeit wiederzugeben. Den Gegensatz dazu liefert der Karikaturist Georges Méliès, der sich eher für die Schaffung einer Illusion im Film fasziniert. Méliès steht stellvertretend für die Fiktion und wird als Erfinder des Filmtricks

²⁴ Schlecher, Harald; Beller Hans: Filme machen: Technik, Gestaltung, Kunst; klassisch und digital, S.205.

²⁵ Ebd., S.205.

²⁶ Vgl. Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Lebens, S.34.

²⁷ Vgl. Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus - CLOSE UP - Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz. 2011, S.27.

²⁸ Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Indiana University Press. Indiana. 2010, S.9.

²⁹ Vgl. Kull Volker: Abschied von der Realität – Notizen zur Rezeption von Dokumentarfilmen.2007, S.16.

³⁰ Lipp, Thorolf: Spielarten des Dokumentarischen. Schüren Verlag. Marburg. 2012, S.16.

angesehen.³¹ Der Filmwissenschaftler James Monaco greift den Gegensatz von Méliès und der Lumière-Brüder auf und schreibt darüber in seinem Buch *Film verstehen*:

„Die Dichotomie, die durch die unterschiedlichen Ansätze der Lumières und von Méliès repräsentiert wird, ist für den Film grundlegend und erscheint in den darauf folgenden Jahren immer wieder in unterschiedlicher Ausprägung.“³²

Dabei wird die hohe Priorität deutlich, die die Darstellung der Realität besitzt. Roger Odin definiert den Begriff *dokumentarisch* auf der Rezeptionsebene.³³ Nach Odin kann jeder Film als dokumentarisch betrachtet werden, ohne dass man charakteristische Kennzeichen finden muss.³⁴ Ein dokumentarisches Genre existiert für ihn nicht, sondern vielmehr ein *dokumentarischen Ensemble* bzw. eine *dokumentarisierende Lektüre*. Nach Odin ist die Wahrnehmung als Dokument von mehreren Faktoren der Zuschauer abhängig aber auch von stilistischen Elementen des Films. Zusätzlich sieht er eine Abhängigkeit des Films von historischen, sozialen, kulturellen und kinematographischen Institutionen.

Thomas Schadt definiert den Dokumentarfilm einfach als Film, der mithilfe filmischer Mittel ein Stück Realität dokumentiert. Visualisiert aus durchdachten Kamerabildern und qualitativ erfassten Originaltönen. Beides zusammengeführt mittels einer Montage, die ihren Inhalt vom Filmmaterial abhängig macht und nicht vom Zeitgeist.³⁵ Schadt schreibt in seinem *Ratgeber*:

„Im Dokumentarfilm geht es um nonfiktionale Realität, das Dokumentieren des real stattfindenden, nonfiktionalen Lebens“³⁶

Damit will Schadt sagen, dass es die Realität im Dokumentarfilm wie im Spielfilm gibt, nur wird sie anders gezeigt.³⁷ Beim Dokumentarfilm bedeutet das, nicht nur mit der Kamera die Oberfläche von Themen zu erfassen, sondern auch diese dokumenta-

³¹ Vgl. Hattendorf, Manfred: Perspektiven des Dokumentarfilms. 1995, S.43.

³² Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. 2004, S.286.

³³ Odin, Roger: Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Eva Hohenberger (Hrsg.). Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2000, S.259.

³⁴ Ebd. S.259.

³⁵ Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach. 2002, S.25.

³⁶ Vgl. Schadt, Thoms: Das Gefühl des Augenblicks. S.21.

³⁷ Ebd., S.21.

risch zu bearbeiten und zu beobachten.³⁸ Wilhelm Roth greift dies überzeugend in Zusammenhang zur Realität auf:

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen auftreten, ein Film also, der sich an das Gegebene hält, der die "Psychische Realität" (Kracauer) abbildet.“³⁹

Christian Hißnauer kritisiert diese Aussage von Roth, die sich hauptsächlich nur auf den Alltag der Protagonisten bezieht. Mit seiner ungenauen definierten Theorie werden außeralltägliche Ereignisse, also historische Themen, automatisch ausgegrenzt.⁴⁰ Hinzu kommt, dass nach Roths Auffassung alle Filme mit Interviews, Provokationen und Gesprächen *den* Dokumentarfilm nicht mehr gerecht werden.⁴¹

Lange gab es den heute von vielen Filmwissenschaftlern umstrittenen Begriff Dokumentarfilm noch nicht. Geht man zurück zum Beginn der Filmgeschichte erläutert Eva Hohenberger:

„In der Frühzeit des Films gibt es noch keinen Begriff von Dokumentarfilm als Gegenpol zum fiktionalen Film, es gab, wenn man so will, nur Filme.“⁴²

Den ersten Versuch des filmischen Dokumentierens wagt der Franzose Perré Jules César Janssen, der im Jahr 1874 mehrere Aufnahmen von Vorbeiziehen der Venus an der Sonne macht. Damals waren es noch keine bewegenden Bilder, aber er dokumentiert damit ein Ereignis.⁴³ Weiterhin konstruiert Louis Lumière eine Kamera, die relativ leicht und beweglich ist. Dadurch sind erstmals Außenaufnahmen und somit erste Dokumentationen möglich gewesen, wie seine Kurzfilme *Arbeiter verlassen die Lumiere-Fabrik* (1895) und *Ankunft eines Zuges* (1896) zeigen. Ab 1895 folgen viele französische Expeditionsfilme von Reportern, die Lumière in die ganze Welt schickt.⁴⁴ Die Franzosen bezeichnen zu dieser Zeit ihre Reisefilme als *documentaire*.⁴⁵ Der amerikanische Dokumentarfilmer Robert J. Flaherty beginnt währenddessen, an Expeditionen mitzuarbeiten und dreht bei seiner Reise in Kanada 1922 den Film *Nanook of the North*. Abgeleitet davon kommt erst 1926 der Begriff *documentary* mit dem bri-

³⁸ Vgl. Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage, S.60.

³⁹ Ebd., S.185.

⁴⁰ Vgl. Hißnauer Christian: Fernsehdokumentarismus S.34.

⁴¹ Ebd., S.36.

⁴² Hohenberger Eva: Die Wirklichkeit des Films, S.14.

⁴³ Vgl. Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage, S.73.

⁴⁴ Ebd., S.73.

⁴⁵ Hißnauer Christian: Fernsehdokumentarismus S.25.

tischen Filmregisseur und -produzenten John Grierson. In einer Filmkritik über Robert J. Flaherty's *Moana* (1926) spricht er über dessen *documentary value*.⁴⁶ Später definiert Grierson den Dokumentarfilm mit dem Begriff *a creative treatment of actuality* (den kreativen Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit) präziser.⁴⁷ Grierson schreibt über ein Genre, welches an einer spezifischen Wirklichkeit gebunden ist und eine eingreifende soziale Funktion mit sich bringt.⁴⁸ Der Dokumentarfilm besitzt damit eine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens. Für Grierson vermittelt das Genre Weltbilder und schafft übereinstimmende Werte mit demokratischen Gesellschaftsnormen.⁴⁹ Diesen pädagogischen Auftrag des Dokumentarfilms sieht in der jungen Sowjetunion auch der russische Filmmacher Dsiga Wertow. In Zusammenhang mit der *Kinopravda* versteht er den Dokumentarfilm als *Film der Fakten* hergestellt in einer *Fabrik der Fakten*.⁵⁰

Die Definitionen beider finden sich als Ansatz in vielen Filmtheorien wieder, aber werden in Bezug auf das Abbild der Wirklichkeit, dass in Wahrheit eine mediale bzw. filmische Realität erzeugt, immer wieder diskutiert. Doktor Benedikt Berg-Walz von der Staatskanzlei NRW führt an, dass der Dokumentarfilm zu der Zeit stets Interessen und Zwecken unterworfen war. Beispielsweise sollen Griersons Filme *Drifters* (1929) oder *Industrial Britain* (1933) zur Aufklärung der Arbeiter und zur Notwendigkeit einer Sozialreform aufzeigen.⁵¹ Nachdem Zweiten Weltkrieg mit dokumentarischen Propagandafilmen, wie *Triumph des Willens* (1934) von Leni Reifenstahl, gründet sich 1947 von Dokumentaristen der ersten Stunde, wie Joris Ivens, Henri Sorck und Paul Rotha, die *World Union of Documentary*. Gemeinsam definieren sie die wichtigsten Aufgaben des Dokumentarfilms neu.⁵²

„Der Kampf gegen die Feinde von Freiheit und Demokratie, gegen nationale, rassistische und wirtschaftliche Unterdrückung und religiöse Intoleranz, gegen Armut und Krankheiten, Analphabetismus, Unwissenheit und andere soziale Benachteiligungen und daneben der Kampf für Frieden und Wiederaufbau, für die Unabhängigkeit des Individuums, für den freien intellektuellen und kulturellen Ausdruck und für die Verbreitung von Wissen unter allen Menschen.“

⁴⁶ Vgl. Berg-Walz, Benedikt, S.74.

⁴⁷ Vgl. Hoffmann, Kay; Kilborn, R. W.; Barg, Werner C.: Spiel mit der Wirklichkeit. 2012, S.25.

⁴⁸ Vgl. Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. In: Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW (Hg.): Berlin, 2006, S.10.

⁴⁹ Vgl. Hohenberger Eva: Bilder des Wirklichen, S.10.

⁵⁰ Ebd., S.11.

⁵¹ Berg-Walz, Benedikt: Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage, S.74.

⁵² Ebd., S.75.

Berg-Walz führt auf, das was der deutsche Dokumentarfilm heute stilistisch ist, besonders in den 1960er-Jahren auf die *Hamburger Schule* (NWDR) und *Stuttgarter Schule* (SDR) zurückgeht, mit Filmemacher wie Klaus Wildenhahn, Hans Dieter Grabe, Dieter Ertel und Eberhard Fecher.⁵³ Wildenhahn unterscheidet zwischen dem Dokumentarfilm und dem synthetischen Film. Sein Ziel war es dem Übel der Inszenierung durch das handwerkliche Verfahren von *Direct Cinema* ein Ende zu setzen.⁵⁴ Damals war der Gebrauch einer beweglichen Handkamera noch ein revolutionärer Gedanke. Oder wie Hohenberger schreibt, „es war für das dokumentarische Fernsehen der Bundesrepublik richtungsweisend.“ Aber heute ist die spontane Methodik schon längst im Spiel- oder Werbefilm gängig.⁵⁵ Eberhard Fechner legt dagegen besonders viel Wert darauf seine Interviewpartner sprechen zu lassen und entwickelte eine großartige neue Filmsprache durch seinen Filmschnitt, was *Nachrede auf Clara Heydebreck* (1969) zeigt.⁵⁶

Mit der ARD- und ZDF Gründung erhält der Dokumentarfilm seine offizielle gesellschaftliche Funktion und steht in Abhängigkeit von Fernsehen und dessen Geldern.⁵⁷ Seitdem ist die Kompetenz des Dokumentarfilms längst nicht nur mehr Information. Das Genre steht für Emotionen aus Kultur, Lebensweisen, Weltbilder und psychischen Schicksale der Menschen.⁵⁸ Der Dokumentarfilm sieht erfinderisch, aber mit Verantwortung, neue Perspektiven zu dem, was uns alle bewegt. Für den deutschen Dokumentarfilmer Peter Heller spiegelt der Dokumentarfilm das Gedächtnis und die Erinnerungen der Gesellschaft wieder, unabhängig von seinen ästhetischen und inhaltlichen Bauformen.⁵⁹ Dabei kritisiert oder bestätigt der Macher des Films soziale und politische Themen, dass die Sinne vom Zuschauer schärfen sollen. Heute gibt es dafür vielfältige Nachrichtensendungen, Magazine oder Reportagen, welche mit Interesse weckenden Bildern die Zuschauer erreichen.⁶⁰ Dabei fällt es selbst Redakteuren schon schwer zwischen Dokumentationen, Dokumentarfilmen, Reportagen unterscheiden zu können.⁶¹ Denn schon bei der Gestaltung fällt es schwer eine Abgrenzung vorzunehmen, da ruckende Kamera, grobkörniger, dass kurzfristige Suchen nach

⁵³ Ebd., S.50.

⁵⁴ Hißnauer Christian: Fernsehdokumentarismus, S.34.

⁵⁵ Schadt Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. S.27.

⁵⁶ Berg-Walz, Benedikt, S.50.

⁵⁷ Ebd., S.65.

⁵⁸ Ebd., S.45.

⁵⁹ Berg-Walz Benedikt, S.47.

⁶⁰ Ebd., S. 48.

⁶¹ Ebd., S.41.

Bildschärfe oder undifferenzierte Geräusche der herrschenden Fernsehästhetik gerecht werden.⁶²

Bei der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff Dokumentarfilm ist deutlich geworden, wie viele verschiedene Definitionsversuche es bisher gibt. Deutlich wird, dass die Wirklichkeit und der damit entstehende Mangel an Vertrauen, der Kern ist, was den Dokumentarfilm ausmacht.⁶³

2.1.2 Der Animationsfilm

»Animation is not the art of drawings that move, but rather the art of movements that are drawn. What happens between each frame is more important than what happens on each frame. [...] Therefore, animation is the art of manipulating the invisible interstices between frames.«⁶⁴

Wer kennt sie nicht aus dem Fernsehen, die gelben Zeichentrickfiguren, die weltweit die Menschen zu Hause auf ihrem Sofa unterhalten. Die *Simpsons*, eine chaotische aber auch eigentlich ganz normale Familie, in denen sich viele *echte* Geschichten wiederfinden. Sie sind nur ein Beispiel aus unseren alltäglichen Begegnungen mit der von *Disneys*, *PIXAR*, *DreamWorks* und *Ghibli* produzierten Animationswelt. Beispielsweise in Kino- oder Fernsehwerbefilme, bei denen uns plötzlich eine Waschmaschine mit menschlichen Zügen anlächelt und animiert, sie zu kaufen. Am Computer bei dem fast alle Internetwebseiten animierte Figuren und Banner sich lebendig *fühlen*. Selbst in Spielen, die Jugendliche zu gern an der *X-Box* oder *PlayStation* spielen. In neuen Softwareprogrammen für Wissenschaft, Architektur und Gesundheitssystem dürfen heute auch keine Animationen mehr fehlen. Egal wo wir uns umschaun, uns begegnen immer wieder Animationen.⁶⁵ Unsere moderne Kultur ist umgeben von visuell stimulierenden Bildern und piktografischen Informationen.⁶⁶ Doch was sind genau diese dynamischen Ausdrucksformen, die sich Animation nennen? Das Wort *Animation* stammt vom lateinischen Wort *animare* ab, was so viel heißt wie *zum Le-*

⁶² Ebd., S.48.

⁶³ Eitzen Dirk: Wann ist ein Dokumentarfilm. Zitiert Ophüls, Marcel (1985) *Closely Watched Trains*. In: *American Film*, S.13.d

⁶⁴ Vgl. Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm In: Philipp Reclam jun. Stuttgart.2012, S.8. zitiert nach Norman McLaren

⁶⁵ Vgl. Wells, Paul: *Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven*. München, 2007, S.6.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S.15.

ben erwecken oder *einhauchen*.⁶⁷ Die einen sehen die Animation zwischen Filmemachen, Kunst und Grafikdesign angesiedelt. Andere wiederum sehen dies rein technisch orientiert, *Frame-by-Frame* bei dem jedes Bild individuell zum nächsten eine Bewegung mit konstanter Geschwindigkeit kreiert wird. Das Besondere ist, dass die Bewegung bei Animationen künstlich geschaffen und nicht wie bei der Kamera real gefilmt wird. Ein Prozess, bei dem *Kunst* im Verborgenen kreiert wird.⁶⁸ Der Stop-Motion-Animator Barry Purves definiert die Animation als eine Kunst der *Metapher*, die mit allen Arten von Rollenspielen Perspektiven und Gedanken zu unserer Kultur darstellt.⁶⁹ Andreas Friedrich schreibt in seinem Buch *Filmgenres Animationsfilm*, dass das Verlangen Bilder mit Bewegung darzustellen, schon mit Vorläufer auf prähistorischen Wandzeichnungen in den Höhlen von Altamira in Spanien beginnt. Die Zeichner versuchten damit anzudeuten, wie ein achtbeiniger Bison sich fortbewegt.⁷⁰ Einer der ersten Wegbereiter des Animationsfilms ist im Jahre 1645 Athanasius Kircher mit seiner Erfindung der *Laterna Magica*, die auf Glas gepinselte Bilder mittels einer Lichtquelle an die Wand warf.⁷¹

Die ersten Experimente mit Animationen finden parallel zu Entwicklung der Foto- und Filmtechnik statt.⁷² Erstmals die Bilder zum Laufen bringen, schaffen die Erfindungen von John Ayrton Paris mit seinem *Thaumatrope* und 1833 das *Phenakistiskop* von Joseph Antoine-Ferdinand Plateau. Emile Reynaud entwickelt das *Phenakistiskop* weiter zum *Praxinoskop*, womit er den ersten Animationsfilm *Un bon bock (Ein gutes Bier)* 1888 vorführt, aber immer noch manuell gesteuert.⁷³ 1895 findet der Amerikaner Alfred Clark heraus, dass die Kurbel einer Kamera angehalten und dann neu gestartet werden kann. Damit fangen Filmemacher, wie Méliès oder Guido Seeber, ihre Filme mit Tricks anzureichern an und die Zeit jeglicher *Special Effects*, wie das *Stop-Motion-Verfahren* beginnt.⁷⁴ Folglich entsteht 1899 von dem britischen Filmemacher Arthur Melbourne-Cooper der erste 3-D-Werbfilm *Matches: An Appeal* mit animierten Streichhölzern.⁷⁵ Als Urknall des Animationsfilms sieht Friedrich den französischen

⁶⁷ Vgl. Filmgenres Animationsfilm In: Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2012, Stuttgart, S.16.

⁶⁸ Vgl. Wells, Paul: S.7.

⁶⁹ Vgl. Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven In: Stiebner Verlag GmbH, 2007, München, S.33.

⁷⁰ Ebd., S.33.

⁷¹ Friedrich, Andreas: Filmgenres Animationsfilm. Stuttgart, S.22.

⁷² Vgl. Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven In: Stiebner Verlag GmbH, 2007, München, S.88.

⁷³ Vgl. Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.22ff.

⁷⁴ Ebd., S.32.

⁷⁵ Vgl. Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven , S.100.

Film *Fantasmagorie* (1908) von Karikaturist Emile Cohl. Cohl nutzt Träume und Fantasien als Inspiration für seine Animationen und durchbricht als Erster jegliche Logik und Rationalismus. Dabei nutzt er Zeichentrick, Lege- und Objektanimation und die Puppenanimation. Gegenüber dem *Vater der Animation* Winsor McCay, steht aber Cohl eher im Schatten.⁷⁶ Winsor McCay wird vor allem bekannt durch auf einem Comicstrip basierenden Animationsfilm *Little Nemo in Slumberland* (1911) und den ersten animierten Horrorfilm *The story of the mosquito* (1912).⁷⁷ Heute zählen aus dieser Zeit im Berliner Bundesarchiv-Filmarchiv *Die geheimnisvolle Streichholzdose* (1910) und *Prosit Neujahr* (1909) von Guido Seeber zu den frühesten erhaltenen Animationsstreifen. Die Mehrheit von damals entstandenen Animationsfilmen wird von Spielfilmregisseuren realisiert, mit der Motivation ihre filmische Sprache zu erweitern. So entstehen erste Frühwerke, bei denen Realfilmteile mit Animationen kombiniert werden, wie zum Beispiel in Coopers *Dreams of Toyland* (1908) und Porters *The Teddy Bears* (1907).⁷⁸ Zusätzlich entsteht der erste Puppenfilm *The Humpty Dumpty Circus* (1908) von den Briten J. Stuart Blackton und Albert E. Smith.⁷⁹ Nach dem Ersten Weltkrieg mit Propagandafilmen, folgte 1926 der erste animierte Langfilm *Abenteuer des Prinzen Achmed* mit 66 Minuten von Lotte Reinigers. Reiniger kreiert die Animationen in Form von ausgeschnittenen Papier-Silhouetten. Die Ausdrucksform der *Silhouetten-Animation* wird heute noch digital durch Computergenerierte Softwares simuliert bei Serien wie *Blue Clues* (1996) und *South Park* (1997). Die verkleinerten 3D-Formen sind so flach animiert, dass sie wie ausgeschnittene Papierformen wirken. Meistens wird aber eher für das Simulieren von 2D-Papier-Silhouetten die Software-Anwendung *Flash* von Adobe verwendet. Der Vorteil dabei ist, dass Flash nicht Pixel- oder Raster ist und folglich eine praktische Größe für den Upload ins Web ermöglicht.⁸⁰

Der Cartoonist Max Fleischer erhält 1917 gemeinsam mit seinem Bruder Dave ein Patent für die Entwicklung des Rotoscopes, was für die Entwicklung des heutigen *Looks* der Animationen von *Fleischer Studios* maßgebend ist. Mit dem Gerät wird erstmals reales Kameramaterial Bild für Bild auf einen Zeichentisch projiziert und nachgezeichnet. Folglich gründeten sie 1921 *Fleischer Studios* und produzieren drei Jahre später die ersten synchronisierten Trickfilme mit Ton und kamen damit sogar

⁷⁶ Vgl. Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.32.

⁷⁷ Vgl. Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven, S.89.

⁷⁸ Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.28.

⁷⁹ Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, S.100.

⁸⁰ Kriger, Judith: Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre In: Elsevier Inc., 2012, USA, S.7.

Disney zuvor, darunter Serien wie *Betty Boop* (1930), *Popeye the sailor* (1933) und *Koko the Clown* (1919).

In Deutschland war lange der Begriff Trickfilm für das Genre gängig. Doch eigentlich ist nach Andreas Friedrich jede Art von Film ein Trick. Selbst der Realfilm spielt mit einer konstanten Geschwindigkeit nur 24 Bilder pro Sekunde der *Wirklichkeit* ab und erweckt damit eine optische Illusion. Genauso, wie der Animationsfilm macht sich der Realfilm die Trägheit des menschlichen Auges zu nutzen. Der Unterschied liegt in der Erzeugung der Bewegung. Diese wird beim Animationsfilm durch eine separate *Frame-by-Frame* Aufnahme erzeugt. Das heißt, wie die Bewegungsabläufe pro Sekunde Film 24 Mal von einem Bild zu dem nächsten Bild geschaffen werden, darüber entscheidet allein ein Animator. Beim Realfilm wird hingegen eine Folge von echten Kameraaufnahmen auf Zelluloid gebannt und später mittels der Projektion konstruiert.⁸¹ Für Paul Wells umfassen deshalb Animationen ein vielseitiges Handwerk mit unendlichen Ausdrucksformen. Möglichkeiten, bei denen experimentelle Kunstelemente aus der Malerei, Tanz, Soziologie u.v.m. gemeinsam zu einer neuen Sprache definieren. Dadurch erhält die Kreativität vom Menschen eine neue Dimension, bei der aus Vorstellungen Reales wird. Die Animationen eröffnen gerade für Künstler und Praktiker neue Welten, um weitere Stile in Grafik und Illustration zu kreieren. Und das in klassischen oder modernen technischen Umsetzungen, wie in der klassischen Zellanimation, der Computeranimation oder der *Stop-Motion-Animation*.⁸² Dabei ist der Animator selbst seine größte Ressource, um kreative Werke zu schaffen. Mit persönlichen Erfahrungen aus seinem Leben verwandelt sich das Thema zu einem ästhetischen, sozialen und authentischen Animationsfilm.⁸³

Wirtschaftliche Marktführer, wie *PIXAR*, *DreamWorks Animation Studio*, *Studio Ghibli*, *Tōei Animation* oder *Walt Disney* dominieren besonders den Animationsfilm in den Kinos. In der westlichen Welt beginnt die erfolgreiche Ära von *Walt Disney* mit den Animationsfilmen *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) und *Pinochio* (1940).⁸⁴ Seitdem werden stetig neue übernatürliche Figuren und Tiere kreiert, mit menschlicher Gestik und Mimik. Immer wieder mit einer Tendenz zur Verniedlichung, was damit Kinder mit ihrer Wahrnehmung immer noch zur Hauptzielgruppe macht. Im Jahre 1941 steigt als Konkurrent das *Warner Bros. Studio* mit Figuren, wie mit *Daffy*

⁸¹ Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.7.

⁸² Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven, S.7.

⁸³ Ebd., S.14.

⁸⁴ Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.8.

Duck (1937) und *Bugs Bunny* (1934) auf.⁸⁵ PIXAR oder *DreamWorks Animation* bedienen sich dagegen einer ähnlichen Disney-Ästhetik, wie *Madagaskar* (2005) und *Tierisch wild* (2006) beweisen.

Den größten Anteil der weltweiten Produktion von Animationswelt macht immer noch Asien aus, wo der Animationsfilm als *Anime* geläufig ist. Gerade in Japan sind die *Animes* fest in der Kultur verankert, basierend auf japanische Comics auch genannt *Mangas*. Während bei den westlichen Länder Superhelden, wie *Batman* (1989) oder *Watchman* (1989) erstmals in den 1980er-Jahren Comics für das erwachsene Publikum schmackhaft wurden, gehörten Mangas schon längst zum Alltag der japanischen Erwachsenen. Neben Fabelwesen in einer fantastischen Filmwelt, wie *Das wandelnde Schloss* (2005) und *Chihiros Reise ins Zauberland* (2001) von Hayao Miyazaki, setzen sich bis heute *Mangas* mit politischen Verschwörungen auseinander. Reflektiert werden die Funktion und der Sinn menschlicher Individualität unter einem aufsteigenden Wirtschaftsindustriesystem. Traumatisiert von nuklearen Katastrophen, wie in Hiroshima, verarbeiten sie die Angst vor weitere Dramen wie in *Die letzten Glühwürmchen* (1988). Ausdrucksformen dieser Probleme, sind häufig über Sexualität und Gewalt dargestellt. Die Konkurrenz zwischen den westlichen Ländern und Asien hält seitdem an. Deshalb kaufte beispielsweise *Disney* die Verwertungsrechte von *Prinzessin Mononoke* (1997) für den USA-Markt auf und später das erfolgreiche Animationsstudio *Ghibli* aus Japan von Hayao Miyazaki.⁸⁶ In Amerika gibt es erst seit den 70 er Jahren sexuelle freizügige und rassistische animierte Filme, wie beispielsweise Ralph Bakshis *Fritz the Cat* (1972) und *Heavy Traffic* (1973). Seitdem gibt es auch in den westlichen Ländern Animationsfilme für Erwachsene.⁸⁷

Heute sind Animationen in Hollywood, wie beispielsweise in Peter Jacksons *Der Herr der Ringe* (2005) oder in Willis O'Briens *King Kong* (1933) kaum noch wegzudenken. Doch wann sind Animationen auch Animationen? Worin liegt der Unterschied zwischen einen Animationsfilm und *Visual Effects* im Spielfilm? In *King Kong* (1933) wirkt der vom Computer animierte Gorilla dem realen Leben zugehörig, wodurch das Publikum einen Riesenaffen mit menschlichem Liebeskummer wahrnehmen soll. Auch in Filmen, wie, beispielsweise bei *Immortal* (2004) oder *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004) scheinen die von Green-Screen-Studios geschaffenen Welten *real* zu sein.⁸⁸ Hingegen ist dem Zuschauer beim Schauen von *Wallace* und seinem Kum-

⁸⁵ Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven, S.90.

⁸⁶ Friedrich Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.8.

⁸⁷ Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven, S.91.

⁸⁸ Friedrich, Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.14.

pel *Gromit* bewusst, dass es sich um animierte Knetpuppen handelt.⁸⁹ Die Entwicklung des Animationsfilms im Kino ist an die Zukunft der Computertechnik stark gebunden. Leider verlieren Drehbücher mit ihren Geschichten an Priorität gegenüber den teuren Produktionen, die Action mit speziellen Effekten visualisieren.⁹⁰ Andererseits sind viele Arbeitsschritte vom Storyboarding bis zur Postproduction durch die Computeranimation kostengünstiger und zeitsparender geworden. Besonders beim animieren von Tieren und Fantasiewesen erzielen Animatoren detailgetreue Texturen von Fell oder Kleider. Nur bei der dreidimensionalen Nachbildung des menschlichen Körpers mit Haaren, Haut und Falten, ist die Perfektion noch längst nicht erreicht. Durch die unregelmäßige Reflexion des Lichts auf den Kleidern gibt es noch eine zu ungenaue Wiedergabe, wie *Final Fantasy* (2001) oder *Der Polarexpress* (2004) zeigen.⁹¹ Was dennoch wirklich Zeit kostet, ist die Recherche für die Konzeptentwicklung, was z.B. Ellen Poons *Jurassic Park* (1993) beweist. Die Animatoren müssen, bevor es an das Animieren geht, viel Filmmaterial über das Tierverhalten studieren. Sie erhalten sogar Pantomime Unterricht, damit sie sich besser in die Rolle eines Dinosauriers hineinversetzen können. Zusätzlich werden reale Szenen mit sich bewegten Objekten gefilmt und Beleuchtungsdiagramme erstellt, um einen Schatten vom Dinosaurier echt aussehen zu lassen. Das zeigt, dass Animationsfilme längst nicht nur durch schnelles und unkoordiniertes Zeichnen entstehen.⁹² Paul Wells schreibt, dass das Animieren abhängig vom Zeichnen ist. Jede Skizze gibt einen besonderen Blick auf eine Welt, die wir mit unseren emotionalen Gedanken hinterfragen, zurückerinnern oder sogar wünschen. Das Zeichnen ist mit grenzenloser Freiheit der Gedanken das wichtigste Instrument, um über Linien, Formen und Farben, den Mensch und seine Umgebung auszudrücken.⁹³ Der politische Cartoonist und Animator Gerald Scarfe charakterisiert das Zeichnen wie folgt:

„Das Zeichnen für Animationen geht ganz anders, und langsam verstand ich, was Schriftsteller meinen, ihre Charaktere würden ein Eigenleben entwickeln und ihnen fast die Handlung vorgeben. Ich kreierte eine Figur und wusste, dass sie ein Rad schlagen oder von einem Sprungbrett springen wollte, einfach weil mir klar war, dass sie sich bewegen musste.“⁹⁴

Doch müssen Interessierte nicht gleich nach Hollywood kommen, um sich einmal selbst mit dem Animieren auszuprobieren. Junge Nachwuchsfilmer können schon

⁸⁹ Ebd., S.12.

⁹⁰ Ebd., S.16

⁹¹ Friedrich, Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.14.

⁹² Wells, Paul: Animation – Prinzipien, Praxis, Perspektiven In: Stiebner Verlag GmbH, 2007, München, S.19.

⁹³ Ebd., S.24.

⁹⁴ Ebd., S.26.

alleine am heimischen Computer mit kostengünstigen Softwarepackungen Animationen, zum Beispiel *Flash*, produzieren. Hinzu kommen Ausbildungsmöglichkeiten an Hochschulen in „2D, 3D Animation sowie 3-D Grafik.“⁹⁵ Hinter dieser Digitalisierung steckt nicht nur die Problematik, dass jeder Hobbytrickfilmer meint, er könnte nach Hollywood gehen, sondern verstärkt auch die Frage nach der Realitätswiedergabe von Animationen, die lediglich aus Daten im Computer entstanden sind. Damit vermischen sich der Animationsfilm mit dem Realfilm einander, wie bei wie *Immortal* (2004) oder *Sin City* (2005).⁹⁶ Dieser Kontrast von Fantasien und realer Welt kann für Künstler aber auch Zuschauer sehr fruchtbar sein, wie im nächsten Abschnitt aufgezeigt wird.

2.2 Die Geschichte des Animierten Dokumentarfilms

In his 1932 essay, "First Principles of Documentary", Grierson felt that Hollywood movies didn't care to show the real world and instead focused on fictional stories. How would he have felt about using animation to tell nonfiction stories? "⁹⁷

Unter dem noch nicht lange existierenden Begriff des *Animierten Dokumentarfilms* oder *animated documentary* wächst weltweit das große Spektrum an Filmen, die dem zugeordnet werden. Durch die Kombination aus den zwei Gattungen *Animationsfilm* und *Dokumentarfilm* ist es umso stärker zum Augenmerk und Gegenstand von Diskussionen geworden. Dazu gehören Dokumentarfilme mit animierten Sequenzen, Non-fiktionale Filme mit 3-D-Computergrafik, und sogar der klassische Animationsfilm mit einer dokumentarischen Geschichte, was die Diskussion um eine Definition noch mehr erschwert.⁹⁸

Die Filmemacherin Judith Kriger findet, gerade der Kontrast zwischen der Verwendung von zittrigen Strichen oder nicht traditionellen Computer-Grafiken und einer persönlichen Geschichte macht den animierten Dokumentarfilm so faszinierend. Gerade die Unvollkommenheit des Genres motiviert einen, dessen Entwicklung weiterhin zu

⁹⁵ Ebd., S.8.

⁹⁶ Friedrich, Andreas: Filmgenres Animationsfilm, S.16.

⁹⁷ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.2.

⁹⁸ Wagner, Birgitt; Grausgruber, Waltraud: *Annegret Richter: Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg. 2011, S.126.

beobachten. Denn dadurch werden wir daran erinnert, dass diese Geschichten sehr real und sehr menschlich sind.⁹⁹

2.2.1 Entwicklung und Einflüsse

Den *Animierten Dokumentarfilm* gibt es nicht erst seit Ari Folmans *Waltz with Bashir* sondern er entwickelte sich schon seit Beginn des Filmschaffens. Wie auch bei den Begriffsversuchen in den Kapiteln 2.1.1 *Dokumentarfilm* und 2.2.1 *Animationsfilms*, findet sich sein Ursprung in der Zeit, in der es noch keine Gattungen und Genres gab. Bestes Beispiel ist Winsor McCays *The sinking of the Lusitania* (1918), die erste im Wochenschaustil animierte Dokumentation. Anhand von Augenzeugenberichten wird der Untergang des britischen Passagierdampfers *Lusitania* nachgezeichnet.¹⁰⁰

Wie schon im Abschnitt 2.1.2 *Animationsfilm* erwähnt, beeinflusst die Erfindung des Rotoscop-Gerätes (1917) bis heute den Stil von einigen Animatoren. Einige nutzen die Technik, um *Animierte Dokumentarfilme* zu realisieren. Einer von ihnen ist Bob Sabiston von der Produktionsfirma *Flat Back Films* in Texas. Sabistons ist unter anderem bekannt durch Filme, wie *Roadhead* (1991), *Snack and Drink* (2000) und *Grasshopper* (2004). Mit einem Team von 30 Volontären rotoskopierte er den dreiminütigen Animierten Dokumentarfilm *Snack and Drink* (2002), in dem ein junger Autist beim Einkauf in einem Laden gezeigt wird. Daraufhin entwickelt Sabiston basierend auf der Rotoscoping-Technik, die erste computergestützte Rotoscoping-Software mit den Namen *Rotoshop*. Die internationale Anerkennung der Software gelingt ihm durch Richard Linklaters Spielfilm *Walking Life* (2001), bei dem das Wandern durch die Traumwelt mit der Rotosoping-Technik von Bob Sabistons und 30 Helfern ergänzt wird. Linklaters nutzt diese Technik erneut in dem Science-Fiction-Film *A Scanner Darkly* (2006).¹⁰¹

Richter führt auf, dass während des Zweiten Weltkrieges Animationen immer wieder ihren Platz im Dokumentarischen finden, hauptsächlich für Propaganda- und Bildungsfilme.¹⁰² Kriger behauptet, seit den 1950er Jahren sind vor allem John und Faith

⁹⁹ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.xiv – xv.

¹⁰⁰ Vgl. Wells, Paul: *Animation – Prinzipien, Praxis*, S.89.

¹⁰¹ Vgl. Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.17f.

¹⁰² Vgl. Richter, Annegret: *Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen* In: Wagner, Birgitt; Grausgruber. 2011, S.125.

Hubley wichtige Vertreter des *Animierten Dokumentarfilms*, zum Beispiel visualisierten sie mit ihren bekanntesten Kurzfilm *Moonbird* (1959) Dokumentationstonaufnahmen ihrer spielenden Kinder durch Animationen.¹⁰³ Mit der Etablierung des *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* in den 1960er-Jahren verstärken sich die Gespräche um den Dokumentarfilm, aber ohne Animationen.

Erst als sich das Fernsehen immer mehr zum Massenmedium entwickelt und sich die Computertechnologie weiterentwickelt, entstehen in den 1980er-Jahren neue Ansätze zur dokumentarischen Ausdrucksform. Daraus entstand eine Welle neuer autobiografischer Filme mit Animationen, wie zum Beispiel Karen Watsons *Daddy's little boy of Dresden China* (1988) oder Paul und Sandra Fierlingers *Drawn by Memory* (1993). Die Fierlingers sind neben der Produktion von etlichen Werbefilmen für das Fernsehen auch Vertreter des *Animierten Dokumentarfilms*. Paul verarbeitet beispielsweise in *Drawn by Memory* seine eigenen Erfahrungen als Kind im Zweiten Weltkrieg.

Gezeichnet auf Papier, wurden die Zeichnungen auf Acetat Blätter fotokopiert und mit Fierlingers 16/35mm *Oxberry-Animations-Kamera* abgefilmt. Weitere bekannte Animierte Dokumentarfilme von Fierlinger sind *My Dog Tulip* (2009), *Drawn from my Life* (1999) und *Maggi Growls* (2002). Paul Fierlinger ist seit 2004 Dozent für Animation an der *University of Pennsylvania's Fine Arts School*.¹⁰⁴

Als einen herausragenden Vertreter der 3-D-Computergenerierten Animation erwähnt Kriger Chris Landreth in ihrem Buch *Animated Realism*.¹⁰⁵ In den 1990er-Jahren entwickelt Landreth die Animations Software *Maya 1.0*. Nach einer Studie des Forschungszentrums *Center for Digital Fabrication (CEDIFA)* gilt heute *Maya* als einer der am meisten genutzte Animations- und VFX-Software weltweit.¹⁰⁶ Während Landreth die Software entwickelt, entstehen die zwei Testkurzfilme *The End* (1995) und *Bingo* (1998), mit denen er mehrere Preise auf Festivals gewinnt. Die Inspiration für seine Arbeit holt Landreth von dem Animator Ryan Larkin und seinen Animationsfilm *Walking* (1969). Folglich produziert er den vierzehnminütigen Animierten Dokumentarfilm *Ryan* (2004), der über den sozialen Abstieg des Trickfilmers Ryan Larkin er-

¹⁰³ Ebd., S.125.

¹⁰⁴ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.165.

¹⁰⁵ Ebd., S.xiv – xv.

¹⁰⁶ Olbrich, Jochen; Wirth, Marco: *3d-Modellierungssoftware – Ein Marktüberblick*. CEDIFA Arbeitsbericht 6. Julius-Maximilians-Universität Würzburg., 2013. <http://cedifa.de/wp-content/uploads/2013/08/06-3D-Modellierungssoftware.pdf> (Letzter Zugriff:24.05.2014).

zählt. Neben vielen Preisen auf verschiedenen Festivals wird 2005 der 3D-Film in der Kategorie Bester animierter Kurzfilm mit einem Oscar ausgezeichnet.¹⁰⁷

Eine weitere Vertreterin des *Animierten Dokumentarfilms*, die sich rein auf dieses Genre konzentriert und regelmäßig damit auf Festivals begeistert, ist die kanadische Filmemacherin Marie-José 'Saint Pierre. Inspiriert von dem Animator Norman McLaren (*Neighbours*, 1952) gründet sie 2004 die *MJSTP Films Inc.*, eine Produktionsfirma mit der Spezialisierung Animierte Dokumentarfilme. Mit ihren animierten Filmen *Passages* (2008), *Femelles* (2012) und *McLarens Negatives* (2006) gewinnt sie zahlreiche Preise auf Festivals. In ihrem neuesten Film *JUTRA* (2014), der über die kanadische Filmemacherin Claude Jutra erzählt, nutzt Saint Pierre das Mischen von Rotoscoping-Animationen mit realem HD-Material. Ein anderes Thema zeichnet ihren Film *Femelles* aus, der die Geburt eines Kindes, aus Sicht der Mutter dokumentiert. Für die Umsetzung der Animationen nutzt Marie-José 'Saint Pierre die Rotoscoping-Technik und Software-Programme, wie *Toon Boom*, *After Effects* und *Final Cut Pro*.¹⁰⁸ Auch wenn sich Saint Pierre auf den *Animierten Dokumentarfilm* spezialisiert, macht sie im Gespräch mit Judith Kriger deutlich, dass es immer einen Grund geben muss, wieso ein Regisseur Animationen in seinen Dokumentarfilm verwenden möchte.

I think it's important in animated documentaries to use animation in a way that will give the audience the information in a more interesting way, maybe to make them think more. It's important for the director to know why animation is used. Why not just use a camera and microphone as in „normal“ documentaries?¹⁰⁹

Seit dem in Iran spielenden *Persepolis* (2007) von Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud, erfuhr der *Animierte Dokumentarfilm* in Spielfilmlänge eine bemerkenswerte Anerkennung von Zuschauern und Festivals. Doch die Bezeichnung eines Films als *Animierten Dokumentarfilm* entwickelt sich erst mit den Erfolg von Ari Folmans *Waltz with Bashir* (2008). Der Film beschäftigt sich mit seinem Trauma aus dem Libanonkrieg. Er versucht den dunklen Punkt seiner Vergangenheit durch Gespräche mit Weggefährten auszuleuchten. Für die Erinnerungen gibt es kein Bildmaterial. Es sind nur Träume und Wahnvorstellungen von dem realen Ereignis in seinem Kopf übrig

¹⁰⁷ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.xiv – xv.

¹⁰⁸ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, S.98.

¹⁰⁹ Ebd. S.87.

geblieben.¹¹⁰ Yoni Goodman benutzt für die Visualisierung der Geschichte 2D-Animationen im handgezeichneten Stil.¹¹¹ Inspiration holt sich Goodman, beispielsweise von der Regieführung des Films *When the wind blows* (1986), der auf dem Comic *When the wind Blows* (1982) von Raymond Briggs basiert und die Folgen einer Atombombenexplosion auf die Bevölkerung thematisiert.

„For 90 minutes, you watch them dying in front of you. Those movie really showed me the power of animation. [...]You can see drawn human figures and really relate them; you can really feel them. It's a sad, melancholic movie, but it also hat its high points and definitely is worth seeing.“¹¹²

Die Filmbeispiele zeigen, dass der Einsatz von Animation für dokumentarische Zwecke ein Potenzial an Möglichkeiten und neue Perspektiven im Umgang mit Non-fiktionalen Material eröffnet. Die Animationen ermöglichen es den Filmemachern, beispielsweise ein Interview visuell so zu interpretieren, ohne das nur ein Abbild der Realität vermittelt wird.¹¹³

2.2.2 Kommunikationsmedium Animierter Dokumentarfilm

Filmemacher richten sich häufig nach dem Inhalt und der ästhetischen Grundlage, wenn sie Animationen in ihren Dokumentarfilm verwenden. Gibt es verschiedene inhaltliche Gründe und fehlt das Realbild für eine filmische Umsetzung, dann werden darauf aufbauend Gedanken über die Stilistik der Ausdrucksform entwickelt. Dabei sollen die Animationen auch eine zusätzliche Interpretations- und Darstellungsebene hinzufügen. Es gibt nach Annegret Richters allgemeiner Kategorisierung vier Kommunikationsformen, in denen der *Animierte Dokumentarfilm* sich einordnen lässt.¹¹⁴ Eine Kategorie ist die *Anonymisierung der ProtagonistInnen*, bei dem es häufig aus politischen oder persönlichen Gründen um den Schutz des Interviewpartners geht. Vor einer Kamera sind diese einer enormen Präsenz ausgesetzt, bei der ihre Privatsphäre offengelegt wird. Gerade das kann ein Hindernis sein, sich vor der Kamera zu zeigen.¹¹⁵ Im klassischen Dokumentarfilm lösen Regisseure die Situation der ge-

¹¹⁰ Vgl. Richter, Annegret: *Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen*. S.125.

¹¹¹ Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scences Look at the Animated Documentary Genre* In: Elsevier Inc., 2012, USA, S.2.

¹¹² Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scences Look at the Animated Documentary Genre*, Im Gespräch mit Yoni Goodman, S.5.

¹¹³ Richter, Annegret: *Zeichnung der Wirklichkeit – Animation als dokumentarisches Mittel*, S.132-133.

¹¹⁴ Ebd.,S.127.

¹¹⁵ Ebd., S.127.

filmten Person in Form von Verpixeln des Gesichtes, Verfremdung der Stimme oder Visualisierung der Erzählungen durch Schauspielszenen bzw. Reenactment.¹¹⁶ Beim Animierten Dokumentarfilm wird diese durch animierte Bilder gelöst. Ein gutes Beispiel liefert Ellie Lees Film *Repitition Compulsion* (1997), in dem Frauen zu Wort kommen, die vor ihren Ehemännern geflohen sind. Als Lee die Frauen interviewte, lebten diese auf der Straße. Um sie vor zukünftigen Übergriffen von Personen zu schützen, visualisierte Lee die ProtagonistInnen mit Kohlestiften und ohne Farben in gezeichneten Animationen. Authentizität wird allein durch die Wiedergabe der Gespräche auf der Tonebene vermittelt. Hinzu kommt, dass die Zuschauer keine Frau auf der Straße sehen, und damit Vorurteilen ausgesetzt sind, sondern über die Animation die erzählende Person wahrnehmen.¹¹⁷

Die zweite Kategorie, die Annegret Richter beschreibt, ist die *Veranschaulichung von Erinnerungen und Gefühlen*. Beispielsweise werden in den Filmen *Blind Justice: Some protection* (1987) und *Survivors* (1997) Erinnerungen von weiblichen Interviewpartnern durch Animationen visualisiert. Damit ergeben sich verschiedene Möglichkeiten, die Emotion und Stimmung der Geschichten mit Farben oder überzeichnete Objekte darzustellen. Zusätzlich wirkt die Tonebene als authentische Referenz der verbalen Aussagen.

Die dritte Kategorie und Kommunikationsform ergibt sich aus dem *Mangel an dokumentarischen Material/ Archivmaterial*. Bei Dokumentarfilmen über historische Ereignisse, bei denen es durchaus sein kann, dass Realbilder nicht mehr existieren. Auch kann Filmmaterial seine Wirkung verlieren, da es bei einem Massengebrauch, den Zuschauer nicht mehr berührt.¹¹⁸ Schilderungen finden sich häufig nur in Notizen, Illustrationen, Memoiren, Tagebüchern oder sogar Blog-Einträgen wieder.¹¹⁹

Mit animierten Bildern können gesellschaftliche oder geschichtliche Ereignisse mit einer emotionalen Bedeutung versehen werden. Darunter zählen Bilder von Kriegsergebnissen, Anschlägen oder Naturkatastrophen. Sylvie Bringas und Orly Yadins Film *Silence* (1998) zeigt zum Beispiel eine Protagonistin, die über den Holocaust und die Auswirkung der Judenverfolgung auf ihre Familie spricht. Visualisiert wird die Erzäh-

¹¹⁶ Prasse Markus: „Vom Leben gekennzeichnet“ In: filmABC, Wien, 2013, S.2ff.

¹¹⁷ Vgl. Richter, Annegret: *Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen*, S.127.

¹¹⁸ Vgl. Ebd., S.129.

¹¹⁹ Vgl. Prasse Markus: „Vom Leben gekennzeichnet“ In: filmABC, Wien, 2013, S.3.

lung durch Aufnahmen von Nazimärschen, Fotos der Familie und Schwarz-Weiß Zeichnungen, welche die persönlichen Erinnerungen der Protagonistin zeigen.¹²⁰

Alle anderen Anwendungsformen von Animationen, wie beispielsweise Andrea Dorfman's *Flawed* (2010), fasst Richter unter *Nutzung der erweiterten Darstellungsmöglichkeiten* zusammen.¹²¹ Nicht nur gezeichnete Personen, sondern schon unterschiedlichste Formen und Farben können im Kontext Emotionen vermitteln, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Voraussetzung ist, dass es für das Publikum erkennbare authentische Elemente gibt, wie Archivmaterial, Fotos von den Interviewpartnern oder genaue Fakten im Film. Darüber hinaus ist bei vielen Animierten Dokumentarfilmen zu sehen, wie eine Authentisierung des gezeichneten Materials über die aus der Realität übernommene Tonebene hergestellt wird.

Animierte Bilder haben die Funktion, schockierende Erlebnisse abzuschwächen, ohne ihre Authentizität zu nehmen, um diese erträglicher dem Publikum zu vermitteln.¹²² Fehlen diese Elemente aber vollständig, dann fehlt die Glaubwürdigkeit und der dokumentarische Inhalt ist nicht für den Zuschauer erkennbar.¹²³

2.2.3 Besonderheiten des filmischen Diskurses

Der Filmwissenschaftler Knut Hickethier führt in seinem Lehrbuch *Film-und Fernseh-analyse* auf, dass durch Formen und Kommunikation der Massenmedien die Notwendigkeit eines dynamischen Gattungs- und Formenverständnisses entsteht.¹²⁴ Für allgemeine Unterscheidungen trennt Hickethier zwischen einem *Modus des Erzählens und Darstellens* (Gattung) und einer *historisch-pragmatisch entstandene Produktgruppe* (Genre), abgegrenzt aus einem besonderen Verwendungszweck, einer Produktionsweise oder einer Vermittlungsentention.¹²⁵ Doch schon beim Versuch die beiden Gattungen im Kapitel 2.2 *Animationsfilm* und im Kapitel 2.1 *Dokumentarfilm* zu definieren, wird deutlich wie schwierig es ist, für beide eine zeitgemäße und präzise Begriffsdefinition zu finden. Allgemein ist in den letzten Jahren die Dynamik der laufenden Transformation des Dokumentarfilms oft mit dem Hinweis auf Sonderfälle erklärt worden, oder es führte zu Überbegriffe wie *Hybridisierung*, die zu breit gefasst

¹²⁰ Vgl. Richter, Annegret: *Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen*, S.129.

¹²¹ Ebd., S.133.

¹²² Prasse Markus: „Vom Leben gekennzeichnet“ In: *filmABC*, Wien, 2013, S.3.

¹²³ Richter, Annegret: *Tricky Women - AnimationsfilmKunst von Frauen*, S.133.

¹²⁴ Hickethier, Knut: *Film-und Fernsehanalyse*. Stuttgart. 2012, S.208.

¹²⁵ Ebd. S.208.

sind, um genau die Situation zu beschreiben.¹²⁶ Doch wie kommt diese quantitative Expansion der Veränderung einer Gattung zu Stande? Warum kann sich, beispielsweise eine Mischform aus den *Animationsfilm* und *Dokumentarfilm* entwickeln?

Thomas Weber setzt sich mit den Ursachen des Diskurses in seinem Aufsatz *Documentary Film in Media Transformation* auseinander. Weber vermutet, dass aufgrund des wechselnden Mediensystems der Dokumentarfilm eine dauernde Veränderung durchlebt.¹²⁷ Verstärkt wird diese Transformation durch die stetig wachsende Verbreitung von dokumentarischem Material auf Internetplattformen, wie *YouTube* oder *Vimeo*.¹²⁸ Seit den 1990er Jahren gibt es einen Boom von verschiedenen Arten des Dokumentarfilms im deutschen Fernsehen, wie Features, Reportagen, Doku-Soaps oder Pseudo-Dokumentarfilme. Hinzu kommen weitere spezifische Formen, wie beispielsweise dokumentarische Industriefilme, Wissensdokumentationen oder eben der *Animierte Dokumentarfilm*.¹²⁹

Käthe Rülicke-Weiler gibt eine Typologie zwischen vier Gattungen an: Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilmen, Mischformen, und sie differenzierte diese weiter in Arten und Genres.¹³⁰ Der Versuch einer essentialistischen Definition des *Animierten Dokumentarfilms* würde dabei an seine Grenzen kommen. Eine präzise Beschreibung ist bei dieser Mischform schwierig, da die Charaktereigenschaften des Dokumentarfilms sich zum Teil mit denen des Animationsfilms gleichen. Der Dokumentarfilm steht, beispielsweise für Authentizität, Wirklichkeit, und Fakten, die aber auch beim Animationsfilm ihre Anwendung finden können.¹³¹ Nach Weber ist einer der beliebtesten verwendeten Argumente für den Essentialismus des dokumentarischen Filmes die Indexikalität.¹³² Dieser Ansatz geht auf eindeutige Indikatoren zurück, welche den Dokumentarfilm als solche erkennbar machen. Dabei kann die Indexikalität technischen Produktionsprozessen oder ästhetischen Strukturen zugeschrieben werden. Die technischen Produktionsprozesse beziehen sich auf den Charakter des Filmmaterials, welcher immer eine Spur der äußeren Realität zeigt. Diese Argumentation von Weber soll beweisen, dass Dokumentarfilm einen essentialistische Bezug zur Realität

¹²⁶ Ebd., S.111.

¹²⁷ Weber, Thomas: *Documentary Film in Media Transition*. Interdisciplines – Journal of history and Sociology.2013, S.1.

¹²⁸ Weber, Thomas: *Documentary Film in Media Transition*. Interdisciplines – Journal of history and Sociology.2013, S.103.

¹²⁹ Ebd. S.104.

¹³⁰ Hickethier, Knut: *Film-und Fernsehanalyse*, S.208.

¹³¹ Weber, Thomas: S.106.

¹³² Ebd., S. 107.

hat. Aber vor allem in der Ära der neuen technologischen Produktionsprozesse, insbesondere mit der Digitalisierung ist die indexikalische Spur bedeutungslos. Darüber hinaus kann solch eine Spur von der äußeren Realität ausschließlich von Vertretern des *Animierten Dokumentarfilms* nicht aufgerufen werden, da es sowohl in Dokumentar- und Spielfilme vorhanden ist.¹³³

Dagegen gehören zu einer indexikalischen Ästhetik besondere Strukturen, wie unter anderem die Unvollkommenheit, verzerrte Fotografie, verwischte Bilder, schlecht belichteten Film, oder schlechte Klangqualität, die alle als Indikatoren für eine Gattung funktionieren.¹³⁴ Auch hier stößt die Definition des *Animierten Dokumentarfilms* wieder schnell an seine Grenzen, da er verschiedene Ausdrucksformen der Ästhetik des *Animationsfilms* und *Dokumentarfilms* anwendet. Er bietet verschiedenste Mischformen aus Animationen, Realfilm, Farben, Tonqualitäten und Kameraführungen, so dass auch hier die Abgrenzung nach der ästhetischen Indexikalität schwierig fällt.

Über das Bild werden Hinweise gegeben, unter welchen realen Bedingungen beispielsweise ein Dokumentarfilm gedreht wurde. Trotz realer Geschichte und Tonaufnahmen sind diese Eigenschaften nicht wirklich Beweise für den dokumentarischen Charakter des Films, da das Referenzbild hauptsächlich aus Animationen besteht.¹³⁵ Hickethier führt klar auf, dass Mediengattungen in der finalen Analyse kaum überschneidungsfrei voneinander zu definieren sind.¹³⁶ Häufig fehlt in den versuchten Abgrenzungen die Rezeptionsprüfung von Zuschauern, beispielsweise über das Fernsehen, Kino oder Filmfestivals. Die Modalität des Lesens, die Erwartungen und Wahrnehmungen analysiert, ist ein wichtiger Bestandteil, um eine Gattung klar charakterisieren zu können.

Der *Animierte Dokumentarfilm* hat sich folglich aus einem dynamischen Prozess des Mediensystems entwickelt.¹³⁷ Trotz ungenauer Definition dient seine Gattungsbezeichnung vor allem als Verständigungsbegriffe im Medienhandeln. Sie geben den Zuschauer eine Orientierung und bauen Erwartungen auf.¹³⁸

¹³³ Weber, Thomas. S.107.

¹³⁴ Weber, Thomas: S. 108.

¹³⁵ Weber, Thomas: S.106.

¹³⁶ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, S.208.

¹³⁷ Ebd., S.208.

¹³⁸ Schmidt, Siegfried J.: Film- und Fernsehanalyse. In: Knut Hickethier . Stuttgart. 2012, S.208.

3 Der Mehrwert von Animationen im Dokumentarfilm am Beispiel von Ari Folmans *Waltz with Bashir* (2008)

Besonders in der Zeit, als Ari Folman seinen Film *Waltz with Bashir* veröffentlicht, werfen Filmwissenschaftler ein Augenmerk auf das Genre des *Animierten Dokumentarfilms*. Nach dem Aufzeigen der Kurzcharakteristik und einer kurzen Vorstellung des Regisseurs, wird in den Kapiteln 3.3 *Visuelle Gestaltung – die Machart der Animationen* und 3.4 *Auditive Gestaltung mit Geräuschen, Sprache & Musik* versucht, den Film auf seine Wirkung auf den Rezipienten zu analysieren. Die Abschnitte beinhalten unter anderem, welche Rolle der Animationsstil mit seinen Farben und Formen in Verbindung mit den Kameratechniken spielt. Darauf aufbauend wird aufgeführt, inwiefern die Animationen mit der unterlegenden Filmmusik auf dem Zuschauer wirken. Das Kapitel 3.5 *Die Erzählstruktur und ihre Figuren* bietet anschließend eine Darstellung und Analyse der Dramaturgie und dessen agierenden Figuren.

3.1 Der Regisseur Ari Folman

Ari Folman wird 1962 in Haifa geboren.¹³⁹ In den 1980er Jahren absolviert Folman seinen israelischen Militärdienst. Als Folman aus der Armee austritt, entscheidet er sich alle Kriegserinnerungen zu vergessen. Folman erfüllt sich seinen Traum und beginnt, um die Welt zu reisen.¹⁴⁰ Seine Lust am Reisen verliert er aber schon nach zwei Wochen. In einem Gästehaus in Südostasien schreibt Folman Briefe an seine Freunde über erfundene Reisetouren, die er eigentlich nicht macht.¹⁴¹ Ein Jahr schreibt er im Gästehaus über Erlebnisse aus seiner Fantasie. Diese erfinderische Phase inspiriert ihn so sehr, dass er sich entschließt Film zu studieren.¹⁴² Mit seinem Abschlussfilm *Comfortably Numb* (1991) wird Folman erstmals mit dem *Israeli Academy Award* in der Kategorie *Beste Dokumentation* ausgezeichnet.¹⁴³ In diesem Film dokumentiert der Filmemacher die Panikattacken seiner engen Freunde. Pani-

¹³⁹ Matlok, Thomas: *Waltz with Bashir* - Regisseur (Webseite). Pandorafilm. <http://waltz-with-bashir.pandorafilm.de/crew.php> (24.05.2014).

¹⁴⁰ Ebd., S.1.

¹⁴¹ Ebd., S.1.

¹⁴² Ebd., S.1.

¹⁴³ Ebd., S.2.

kattacken, die durch die irakischen Raketenangriffe auf Tel Aviv während des zweiten Golfkriegs 1991, ausgelöst wurden.¹⁴⁴

Für das israelische Fernsehen realisiert Aril Folman knapp fünf Jahre lang Dokumentationen. Meistens beschäftigen sich diese mit den besetzten Gebieten.¹⁴⁵ Weitere sieben *Israeli Academy Awards*, unter anderem in den Kategorien *Bester Regisseur* und *Bester Film*, gewinnt Folman für seinen inszenierten Spielfilm *Saint Clara* (1996). Inspirieren ließ er sich von dem Roman des tschechischen Schriftsteller Pavel Kohot.¹⁴⁶ Es folgen in den nächsten Jahren viele erfolgreiche Dokumentar- und Fernsehserien, wie beispielsweise *In Therapy*.¹⁴⁷

2001 nimmt sich Folman wieder mehr Zeit für seinen zweiten Spielfilm *Made in Israel*, bei dem es um eine Jagd auf einen Nazi handelt.¹⁴⁸ Animationen als Ausdrucksform im Film zu nutzen, versucht Folman erst bei seiner Serie *The Material That Love is Made of* (2004), in der drei kurze Clips animiert werden mussten. Dabei lernt er den Illustrator und Designer Yoni Goodman kennen. Gemeinsam arbeitet Folman mit Goodman, den er als *Director of Animation* bestimmt, an drei fünfminütige Clips, bei den Wissenschaftlern ihre Theorien über die Evolution der Liebe präsentieren.¹⁴⁹ Die fünfstündige TV-Zeichentrick-Doku behandelt acht Liebesgeschichten, die Folman drei Jahre begleitet. Die Technik, die Wissenschaftler als Zeichnung darzustellen, während ihre Stimmen im Hintergrund zu hören sind, erweist sich für Folman als erfolgreich in seiner Wirkung. Der Erfolg dieser animierten Dokumentation ermutigt Folman, gemeinsam mit Yoni Goodman die Technik weiterzuentwickeln und im Film *Waltz with Bashir* zu verwenden.¹⁵⁰ Ari Folman rekonstruiert mit dem Animierten Dokumentarfilm *Waltz with Bashir* seine persönlichen traumatischen Kriegserinnerungen am ersten Libanonkrieg.

¹⁴⁴ Matlok, Thomas: Waltz with Bashir - Regisseur (Webseite). Pandorafilm. <http://waltz-with-bashir.pandorafilm.de/crew.php> (24.05.2014), S.2.

¹⁴⁵ Ebd., S.2.

¹⁴⁶ Ebd., S.2.

¹⁴⁷ Ebd., S.4

¹⁴⁸ Ebd., S.3.

¹⁴⁹ Kriger, Judith: Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre In: Elsevier Inc., 2012, USA, S.2.

¹⁵⁰ Matlok, Thomas: Waltz with Bashir - Regisseur (Webseite). Pandorafilm. <http://waltz-with-bashir.pandorafilm.de/crew.php> (24.05.2014), S.3.

In seinen neuen Spielfilm *The Congress* (2014) verwendet Folman erneut für die Visualisierung Animationen. Nur dieses Mal nutzt er eine Mischform aus Realfilm und Animationen, durch die eine fiktive Geschichte erzählt wird.¹⁵¹

3.2 Kurzcharakteristik des Films

In dem autobiografischen (Anti) -Kriegsfilm *Waltz with Bashir* versucht der Regisseur Ari Folman seine persönlichen traumatischen Kriegserinnerungen aus dem ersten Libanonkrieg zu rekonstruieren. Im September 1982 umstellt seine Armee-Einheit das Flüchtlingslager von *Sabra und Shatila* bei Beirut, während die libanesischen Phalange-Milizen aus Rache an palästinensischen Zivilisten das Massaker ausübten. Doch sind Folmans Kriegserinnerungen in die Tiefen des Vergessens geflüchtet und folglich seine Rolle als junger Soldat mit ihnen. Um die verdrängten Erinnerungen seiner Wehrdienstzeit wieder aufzuarbeiten, trifft sich der Regisseur mit seinen damaligen Kameraden, sowie einem Kriegsreporter, einer Psychologin und Traumforscherin, um mit ihrer Hilfe seine Gedächtnislücken wieder zu füllen. Anhand der acht Interviews mit Traumschilderungen, Augenzeugenberichten und Expertenanalysen, wird die Chronologie des Militäreinsatzes und damit Folmans vergessene Erinnerungen wieder rekonstruiert.¹⁵² Durch das Nachzeichnen der Interviewsituationen wird die Anonymität von den reellen Personen gewahrt. Nur am Ende des Films werden Originalaufnahmen des Massakers gezeigt.¹⁵³

Auslöser der Suche von Folman ist der Albtraum von seinem Freund Boaz-Rein-Buskila. Ein Traum in dem ihn jede Nacht 26 Hunde im Schlaf heimsuchen. Wachhunde von Palästinenser, die er bei einem nächtlichen Einsatz im Libanonkrieg erschießen musste. Seine Erzählung löst bei Folman einen schlimmen Flashback aus. Folman erinnert sich das erste Mal nach 20 Jahren wieder an dem Libanonkrieg, den er als 19-jähriger Sergeant der Infanterie erlebt. In seiner Erinnerung steigt er nackt mit seinen Kameraden und Maschinengewehr am Körper aus dem Meer und sieht gelbe Leuchtraketen vom Himmel regnen. Er ahnt, dass etwas Schreckliches vor Ihnen liegt.¹⁵⁴ Zurück in der Gegenwart kehren Folmans Erinnerungen in Bruchstücken zurück und stoßen zum eigentlichen Kern vor: Aril Folmans Nebenrolle beim

¹⁵¹ Matlok, Thomas: *The Congress*. <http://congress.pandorafilm.de/>. (Zugriff.20.06.014), S.1.

¹⁵² Prasse Markus: „Vom Leben gekennzeichnet“ In: filmABC, Wien, 2013,S.4.

¹⁵³ Prasse, Markus: S.5.

¹⁵⁴ Winkler, Thomas: *Waltz with Bashir*. Kinofenster. 2008.
http://www.kinofenster.de/filme/ausgaben/kf0811/waltz_with_bashir_film/ (Zugriff:23.05.2014).

Massaker in *Sabra und Shatila*. Seine Schuld bleibt bis zum Filmschluss weiterhin unklar.¹⁵⁵

3.3 Visuelle Gestaltung – Die Machart der Animationen

3.3.1 Story und Design

Für Ari Folman steht schon seit Beginn seiner Arbeit an dem Drehbuch von *Waltz with Bashir* fest, dass er die Geschichte nur in Form von Comic-Zeichnungen visualisieren kann.¹⁵⁶ Nicht aufgrund des schmalen Budgets von \$1,7 Million oder des kleinen Zehn-Mann-Animationsteam, sondern weil es für ihn der allein richtige Weg war, so die Kriegserinnerungen zu erzählen.¹⁵⁷ Es gibt ihm die Freiheit, zwischen den Erzählungs-, Traum- und Erinnerungsperspektiven zu wechseln. Nur am Ende des Films, wählt er bewusst reale Bilder des Massakers. Damit will Folman vermeiden, dass Zuschauer den Bezug zur Realität und Ernsthaftigkeit der Geschichte von *Sabra und Shatila* verlieren und ihn nur als einen coolen, animierten Antikriegsfilm sehen. Er will zeigen – „das ist die Realität und so schrecklich sieht sie aus.“¹⁵⁸ Insgesamt braucht Folman mit seinem Team vier Jahre für die Fertigstellung von *Waltz with Bashir*.¹⁵⁹ Besonders schwierig stellt sich dabei die Finanzierung des Filmprojektes dar. Folman präsentiert dieses als einen *Animierten Dokumentarfilm*, beispielsweise vor Produzenten auf dem Dokfestival in Toronto.¹⁶⁰ Der Comic-Stil kommt gut an, wird aber dennoch kritisiert. Immer wieder steht die Frage im Raum, wieso die Geschichte nicht mit *realen* Menschen visualisiert wird. Aufgrund dessen ist es nicht leicht, die nötigen Gelder aufzutreiben.

¹⁵⁵ Winkler, Thomas: *Waltz with Bashir*. Kinofenster. 2008.

¹⁵⁶ Schwikert, Martin: Ari Folman im Gespräch – Die Massaker erinnerten an den Holocaust. Der Tagesspiegel. 2008, S.1. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ari-folman-im-gespraech-die-massaker-erinnerten-an-den-holocaust/1363580.html> (Zugriff: 23.05.2014)

¹⁵⁷ Ebd., S.1.

¹⁵⁸ Ebd., S.1.

¹⁵⁹ Ebd., S.1.

¹⁶⁰ Koch, Florian: *Waltz with Bashir* – Interview mit Ari Folman. Kino-zeit. 2008, S.1. <http://www.kino-zeit.de/news/waltz-with-bashir-interview-mit-ari-folman> (Zugriff: 23.05.2014).

Nach einer langen Recherche zum ersten Libanon-Krieg wurde aus den Ergebnissen das Drehbuch verfasst.¹⁶¹ Folman nutzt es als Basis, und filmt den kompletten Film ganz normal in einem Studio. Danach schneidet er das Material so aneinander, wie der Film zum Schluss aussehen soll. Die Sätze seiner Interviewpartner, sprechen Schauspieler ein. Folman führt mit dieser Rohfassung mehrere Testvorführungen zu, um seine Dramaturgie zu überprüfen.¹⁶²

Mit dieser Vorlage bildete sich eine Grundlage für ein detailliertes Storyboard, die mehr als 2.300 Illustrationen umfasst, welche gezeichnet und animiert werden müssen.¹⁶³ Die Zeichnungen basieren dabei nicht wie bei Richard Linklaters *Waking Life* auf die Rotoscopic-Technik, bei dem per Computer reale Aufnahmen nachbearbeitet werden, sondern bei *Waltz with Bashir* schaffen tatsächlich Zeichner neue Illustrationen, die sich aber stark an der Ästhetik der Realaufnahmen orientieren. Für die Zeichnungen sucht Ari Folman nach talentierten Illustratoren. Er schaut sich drei verschiedene Designs an und entscheidet sich für das von David Polonsky. Ein Design, mit denen sich der Zuschauer am ehesten mit den dargestellten Charakteren identifizieren konnte. Besonders schwierig war es dabei die deprimierende Stimmung über Licht und orange bis schwarz oszillierenden Farben zu schaffen.¹⁶⁴ Die hart gezeichneten und konturierten Striche der Animationen in den Gespräch-Szenen oder Kriegserinnerungen setzen einen Kontrast gegenüber kurvigen und weichen Linien in den Traum- und Halluzinationsszenen.¹⁶⁵ Beispielsweise wird in einer Halluzinationszene von Aris Freund Carmi mit mehr weichen, langen und horizontalen Linien gearbeitet, welche eine gewisse Ruhe und Ausgleich mit sich bringen.¹⁶⁶

¹⁶¹ Krämer Ralf, Ari Folman über Waltz with Bashir – Ich bin kein Verschwörungstyp. taz. 2008, S.1. <http://www.taz.de/!25400/>. (Zugriff: 23.05.2014.)

¹⁶² Krämer Ralf, Ari Folman über Waltz with Bashir – Ich bin kein Verschwörungstyp. taz. 2008, S.1. <http://www.taz.de/!25400/>. (Zugriff: 23.05.2014.)

¹⁶³ Filmecho: Film im Fokus – Waltz with Bashir. XX/2008, S.1. http://www.film-kultur.de/glob/fif_2008-44_waltz-with-bashir.pdf. (Zugriff:20.06.2014).

¹⁶⁴ Koch, Florian: Waltz with Bashir – Interview mit Ari Folman. Kino-zeit. 2008, S.1. <http://www.kino-zeit.de/news/waltz-with-bashir-interview-mit-ari-folman> (Zugriff:23.05.2014).

¹⁶⁵ Winkler, Thomas: Waltz with Bashir. Kf0811. Kinofenster. 2008. http://www.kinofenster.de/filme/ausgaben/kf0811/waltz_with_bashir_film/ (23.05.2014).

¹⁶⁶ Folman, Ari: Film Waltz with Bashir. Ausschnitt 00:16:41 - 00:16:20.



Abb. 1 Halluzination von Carmi Cnaàn und der blauen Frau

Eine blaue Frau schwimmt vom Meer aus zu ihm, gezeichnet mit kurvigen und weichen Linien, die ihre Weiblichkeit zum Vorschein bringen. Carmi sitzt auf dem Boden und lässt sich von ihr in die Arme nehmen. Sie scheint ihm ein Ausgleich zu seiner Angst und Ausweg aus dem Krieg zu geben. Gemeinsam springen sie in das Meer, und er gleitet auf ihren Bauch liegend davon. Währenddessen sieht er zu, wie das Schiff mit seinen Kameraden in Feuer aufgeht.¹⁶⁷ Dagegen ist die Linienführung, beispielsweise in Folmans erster Kriegserinnerung, viel kraftvoller und breiter.¹⁶⁸

Nach dem Carmi von seinen Kriegserinnerungen erzählt, fährt Ari nachdenklich zurück nach Hause. Auf dem Weg zum Amsterdamer Flughafen im Taxi, bricht dann plötzlich die Erinnerung über den Krieg über ihn ein. Es sind die Erinnerungen an den ersten Tag des Krieges, als die 19-jährigen Soldaten Ari mit Kameraden im Panzer auf einer Straße entlangfahren. Links die Citrus-Plantage und rechts das Meer. Die Toten und Verwundeten soll er am noch am gleichen Abend zum Lagerplatz fahren. Anders als bei der Traumszene, wird in dieser Szene hauptsächlich mit einer gegen- einander gesetzten diagonalen Linienführung gearbeitet, welche den Konflikt und die Aktion transportieren.¹⁶⁹ Zusätzlich sind die Kompositionen der Flächen viel detaillierter und strukturierter gezeichnet, als in der Halluzination, was die Instabilität und Unruhe ein Stück weit mehr suggeriert.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vgl. Hickethier, Knut. Film- und Fernsehanalyse, S. 50.

¹⁶⁸ Vgl. Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:21:35– 00:24:46.

¹⁶⁹ Vgl. Hickethier, Knut: S. 50.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.: S. 50.



Abb. 2 Ari Folmans erste Kriegserinnerung

Animiert wurden die Illustrationen mit Flash und der Cut-Out-Technik. In Flash arbeiten, bedeutet einzelne Bestandteile der Illustrationen zu charakterisieren, wie beispielsweise, einen Kopf zeichnen und als *Symbol* kennzeichnen. Wiederum markiert man die Augen mit anderen Symbolen. Es folgt ein Symbol für den Mund, eins für die Haare und zwei weitere für die Augenbrauen. Schritt für Schritt trennten sie eine Form immer mehr in kleineren Einzelteilen und gaben ihnen mit *Key-Framing* und visuellen Kamerafahrten ihre Bewegung.¹⁷¹

3.3.2 Kameratechniken

In *Waltz with Bashir* lässt sich in einigen Szenen eine Kameraführung mit dokumentarischem Charakter feststellen. Mit den wachsenden Erinnerungen der Hauptfigur Ari Folman steigen die Authentizitätssignale und -strategien der Kameraarbeit. Die Interviewsituationen die mit verschiedenen Beteiligten des Libanonkrieges sind ruhig und statisch gehalten. Egal, ob es auf der Gartenbank bei Folmans Freund Carmi ist, oder in der Küche von seinem befreundeten Psychologen Ori Sivan, die Gespräche ähneln einem *Originalbild*-Dokumentarfilm und werden in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren dargestellt.¹⁷² Hingegen werden die erzählten Kriegserinnerungen in Form von wackeligen, subjektiven Kameraaufnahmen visualisiert. Diese verwackelten, oft verzerrten und hektischen Bewegungen, wie in der Szene, als Ari mit seinen Kameraden in Beirut unter Beschuss gerät, erzeugen die Wirkung, als wäre der Zuschauer als laufender Beobachter im Gefecht dabei.¹⁷³ Als Kontrast stehen dem die visuelle Gestaltung der Erinnerungen und Träume der Protagonisten gegenüber. Sowie der

¹⁷¹ Goodman Yoni zitiert in: Kriger, Judith: *Animated Realism - A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* In: Elsevier Inc., 2012, USA, S.9.

¹⁷² Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:59:57– 01:00:30 und 00:08:35– 00:11:23.

¹⁷³ Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart. 2012, S.62.

Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:53:17– 00:58:05.

erste Flashback, als Ari Folman nackt mit seinen Kameraden und einer Waffe am Körper, aus dem Meer steigt.¹⁷⁴ Verfolgt wird Ari mit langen Kameraeinstellungen und ruhigen Kamerafahrten auf Augenhöhe. Die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Gesprächsszenen und Rückblenden wären ohne Animationstechniken kaum möglich. Zum Vorschein kommt dies durch die überdimensionalen Kamerafahrten, wie in der Szene, in der Ari seinen Freund Carmi in Holland besucht. Während beide zum Haus laufen, fährt die Kamera von einer halbnahen Einstellung von Carmi und Ari weiter über den spielenden Sohn im Schnee und dem holländischen Flachland, durchbricht die Wolkendecke und fährt anschließend aus der Vogelperspektive auf das Kommandoboot entlang, bis sie auf Carmi in einer halbnahen Einstellung stehen bleibt.¹⁷⁵ Folglich wird der Zuschauer durch die verschiedenartigen Kamerafahrten in einen Handlungszusammenhang gesetzt.

Der Regisseur Folman macht sich zusätzlich die Perspektiven der Kamera zu Gebrauch. So sind die Gesprächssituationen der handelnden Personen immer in der Normalsicht bzw. auf Augenhöhe visualisiert. Die Kamera innerhalb der Kriegserinnerung seiner Gesprächspartner ist dagegen häufig in Aufsicht gefilmt. Das lässt sie kleiner und überfordert mit der ihnen konfrontierten Situation wirken. Die ihnen damals Vorgesetzten Personen, oder auch der Journalist Ron Ben-Yishai, der im Gefecht aufrecht auf der Straße läuft, werden dagegen in der Untersicht gezeigt.¹⁷⁶ Die Auf1- und Untersichten geben der Handlung eine besondere Spannung und werden musikalisch überhöht. Der Zuschauer hat durch sie oft auch den Eindruck, durch den Raum gedrückt zu werden.



Abb.3: Normalsicht -
Gespräch mit Ori Sivan
(00:09:05)

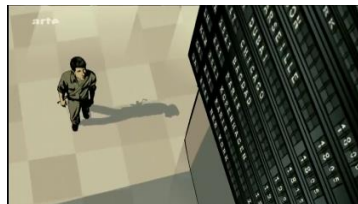


Abb.4: Aufsicht -
Ari im Flughafen Beirut
(00:52:14)



Abb.5: Untersicht -
Journalist Ron Ben-Yishai in Beirut
(00:54:23)

Der *Animierte Dokumentarfilm* verwendet darüber hinaus in der Realität nicht mögliche Bewegungen, wie beispielsweise die Beschleunigung oder Verlangsamung einzelner Bewegungsabläufe. Folman nutzt die Zeitraffung, beispielsweise um den

¹⁷⁴ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt .00:59:57– 01:00:30 und 00:08:35 – 00:11:23.

¹⁷⁵ Folman, Ari, Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:13:43 – 00:15:13.

¹⁷⁶ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:54:18 – 00:54:40.

Verlauf des Krieges vorzuspielen. Während die Stadt Beirut beschossen und erobert wird spielt Ari im Vordergrund auf seinem Gewehr, als wäre es eine Gitarre. Währenddessen ziehen hinter ihm Panzer, Hubschrauber und schießende Soldaten in rasender Geschwindigkeit vorbei.¹⁷⁷ Ein anderes Beispiel in dem mit einem Zeitraffer gearbeitet wird, ist, als Ari von seinem ersten Einsatz im Libanon nach Hause kommt. Er läuft die Straßen entlang und beobachtet die, wie sie ihre Freiheit genießen. Ein Alltag dem Ari jenseits vom Kriegsgeschehen fremd vorkommt. Während Ari über seinen Fronturlaub erzählt, ziehen die Passanten an ihm vorbei, als wären sie mit Langzeitbelichtung aufgenommen.¹⁷⁸

In seinem Traum, in dem Ari mit Kameraden aus dem Meer steigt, läuft dagegen alles verlangsamt ab. Die Zeit scheint still zu stehen, in dem Moment, als sie die gelben Lichter über die Stadt *regnen* sehen. Durch die Zeitdehnung und das wiederholte Zeigen dieser Erinnerung wirkt die Szene dramatisierend. Die Spannung steigt dadurch stetig an und lassen die Erwartungen der Zuschauer wachsen.¹⁷⁹ Der Höhepunkt des Filmes ist der Umschnitt nach einer langen Kamerafahrt in die originalen Kameraaufnahmen zum Massaker von *Sabra und Shatila*. Folglich wird die Wirkung der Authentizität auf die Rezipienten verstärkt und fordert dem Zuschauer auf, das eben scheinbar fiktive als real wahrzunehmen.

3.3.3 Exkurs: Farbe Erinnerungen

Die Animationen der Kriegserinnerungen setzen sich über weite Strecken aus gedämpften Farben zusammen. Je nach Intentionen tauchen Illustrationen Orange-, Gelb- und Oliv farbig auf, umrandet mit harten schwarzen Konturen. Durch veränderte Farbgestaltungen wird für den Zuschauer deutlich visualisiert, ob es sich um einen Traum, eine Erinnerung oder sogar Ängste der Protagonisten handelt. Die Erinnerungen von Ari und Ronny Dayag an ihren Militäreinsätzen sind mit einem graublauen Hintergrund hinterlegt, der eine unendliche bedrückende Stimmung mit sich bringt.¹⁸⁰ Die finsternen Orte der Nacht, welche die Personen durchlaufen, wirken durch das dunkle, kühle Blau unbekannt, melancholisch, fast schon unter Umständen, wie der annähernde Tod. Die unendliche Weite der Farbe in den Bildern raubt damit jegliches positive Gefühl.

¹⁷⁷ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:35:47 – 00:36:11.

¹⁷⁸ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:44:08 – 00:46:07.

¹⁷⁹ Hickethier, Knut: Film-und Fernsehanalyse. S.63.

¹⁸⁰ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:04:42 und 00:50:17 und 00:32:49.



Abb.6: Boaz Rein-Buskila
Kriegserinnerung (00:04:42)



Abb.7: Ari Folmans
Kriegserinnerung (00:50:17)



Abb.8: Ronny Dayags
Kriegserinnerung (00:32:49)

Andere positive Rückblenden, wie beispielsweise die Kindheitserinnerung von Ronny Dayag, wie er gemeinsam mit seiner Mutter kocht, wirken dagegen durch warme Farben leicht und schwerelos.¹⁸¹ Auch die Gespräche und Interviews in der Gegenwart, die Ari mit seinen Freunden führt, sind in lebendigeren Farben gezeichnet, die sich damit von der surrealen Szenerie der Rückblicke abheben. Das Massaker lässt Folman in einer Mischung aus gelb und giftgrün zeichnen, die teilweise ein Gefühl des Unbehagens verursachen.



Abb.9: Farbe Giftgrün –
Massaker Sabra und Shatila
(01:08:19)



Abb. 10: Farbe Gelb -
Ari Folmans Erinnerung
(00:07:23)

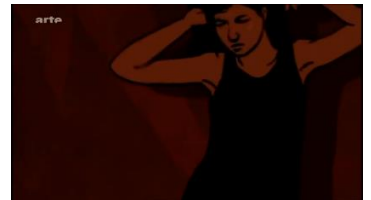


Abb.11: Farbe Rot -
Ari und seine Ex-Freundin
(00:45:46)

Die kräftig gelb-orangen Flächen der Soldaten entstehen einerseits durch das künstliche Licht der Leuchtraketen, andererseits wird damit für den Zuschauer die gefährliche Situation der Kriegserinnerungen deutlich. Rote Farbmischungen kommen hauptsächlich nur an konzentrierten Stellen vor, in denen es um Liebe oder Erotik handelt. Beispielsweise, als Ari in seinem Urlaub in einem Club geht, um seine Ex-Freundin wieder zurückerobern will.¹⁸²

Allgemein dienen die Farben dazu, den Prozess des Erinnerns innerhalb des Films zu visualisieren. Je nach Kapitel der Erzählungen ändert sich die Farbgebung. Mit den wachsenden Erinnerungen und jeder neuen Erleuchtung in Aris Kopf, steigt der Anteil der gelben Farbe in den Illustrationen.

¹⁸¹ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:30:33 – 00:30:51.

¹⁸² Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:45:47 – 00:46:07.

3.4 Auditive Gestaltung mit Geräusche, Sprache und Musik

3.4.1 Die Sprache

Eingeführt wird der *Animierte Dokumentarfilm* mit einer Kommentarebene, die zu einer Dialogebene zwischen Ari Folman und Boaz Tein-Buskila übergeht. Die ersten Bilder der *Establishing-Scene* zeigen den Albtraum von Boaz, in dem ihn 26 Hunden, die er im Libanonkrieg erschossen hatte, verfolgen. Während die Hunde mit ihren fletschenden Zähnen zu ihm aufschauen, beschreibt der Off-Sprecher, dass die Hunde den Kopf von Boaz-Rein fordern. Die Off-Stimme verstummt und die Ebene wechselt zum Dialog in der Bar über. Der Wechsel zwischen den zwei Sprachebenen zieht sich als *roter Faden* durch den ganzen Film. Wobei die Kommentarebene in verschiedener Form vorkommt. Zum einen dominiert die *Off-Stimme* der Hauptfigur Ari Folman. Dabei wirken seine Kommentare, als würde er in einem inneren Monolog sprechen. Ari scheint in sich gekehrt, lässt aber trotzdem den Zuschauer an seinen Gedankengängen, Erinnerungen und Gefühlen teilhaben. Das erste Mal setzt die Kommentarstimme von Ari ein, als er nach dem Gespräch mit seinem Freund Boaz heimfährt. Nach einer langen Kameraeinstellung, in der Ari schweigt, setzt seine Off-Stimme ein, durch die der Zuschauer seine Gedankengänge verfolgen kann:

„Mein Gespräch mit Boaz fand im Winter 2006 statt. In dieser Nacht bekam ich, nach mehr als zwanzig Jahren einen schlimmen Flashback vom Libanon-Krieg. Nicht nur vom Libanon, von West-Beirut. Und nicht nur von West-Beirut. Von der Nacht des Massakers im Flüchtlingslager Sabra und Shatila.“¹⁸³

Umgekehrt sind Dialoge aus der Kommentarebene zu hören, währenddessen das Erzählte visualisiert wird. Nach Aris Flashback fragt er seinem Freund Ori Sivan, wieso er die Geschichte von Boaz erst hören musste, damit seine vergessenen Kriegserinnerungen wieder auftauchen. Sivan erklärt diesen Vorgang im Gedächtnis mit einem Experiment, in dem eine Gruppe Probanden zehn Kindheitsfotos gezeigt wurde.¹⁸⁴ Während der Zuschauer die Erklärung aus dem *Off* verfolgen kann, werden parallel Bilder von einem Kind mit Luftballon in der Hand im Vergnügungspark ge-

¹⁸³ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:06:33 – 00:07:24.

¹⁸⁴ Folman, Ari: Film *Waltz with Bashir*, Ausschnitt 00:09:18 – 00:10:26.

zeigt. Die Sprache erscheint, als akustische Begleitung der optischen Informationen und hält den Fluss der Bilder beständig.¹⁸⁵

An anderen Stellen des Films sind seine Freunde aus der Kommentarebene zu hören, wenn sie über ihre Kriegserinnerungen oder Träume sprechen. Dabei entsteht durch die gesprochene Sprache in den Träumen eine gesteigerte Illusionierung einer eigenständigen Welt, andererseits bei den Kriegserinnerungen eine stärkere Authentizität. Durch die Sprecher-Stimmen im Hintergrund wirkt das Erzählte real und auch der Wahrheit entsprechend. Der Zuschauer erhält durch den Charakter der Stimme und der Sprechweise eine Vorstellung über das Alter und Geschlecht. Zusätzlich trägt jede Sprechweise seine eigene emotionale Färbung und einen Standpunkt zum Gezeigten.

Die Sprache und die Animationen geben eine Einheit. Auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene erzeugt das Bild Gefühle, Assoziationen und Stimmungen, die durch die Sprache konkretisiert oder gar zugespitzt werden. Das Visuelle wird gedeutet und im Zusammenhang gebracht, sodass der Zuschauer die Handlung versteht.

3.4.2 Die nichtdiegetische Filmmusik

Während die Drehbuchtätigkeit für *Waltz with Bashir* hört sich Folman häufig Max Richters Alben an. Richters Musik ist sehr stark, deprimierend und melancholisch zugleich. Auf ihre Art passt der Soundtrack zum Drehbuch. Ari Folman fragt Richter, ob er die Musik für den *Animierten Dokumentarfilm* komponieren will. Richter sagt sofort zu und Folman fliegt zu ihm nach Edinburgh.¹⁸⁶

Der Wechsel zwischen Erinnerung, Traum und Wirklichkeit spiegelt sich nicht nur durch die emotional färbenden Sprachebenen wieder, sondern wird auch durch die musikalische Untermalung von Max Richter weiter getragen. Die Musik tritt als selbstständige Mitteilungsebene zu den Bildern, die Bedeutungen akzentuieren und emotionalisieren. Nahezu alle Lieder klingen hypnotisch und zerbrechlich, als könnten sie jederzeit zerfallen. Statt einprägsamer Melodik, wiederholen sich Klangflächen mit ähnlichen rhythmischen und harmonischen Strukturen (Patterns).

¹⁸⁵ Knut, Hickethier: Film-und Fernsehanalyse, S.101.

¹⁸⁶ Koch, Florian: *Waltz with Bashir* – Interview mit Ari Folman. Kino-zeit. <http://www.kino-zeit.de/news/waltz-with-bashir-interview-mit-ari-folmanzeit.de/news/waltz-with-bashir-interview-mit-ari-folman.2008>, S.1. (Zugriff: 23.05.2014).

Richters Stil ähnelt sich der Charakteristik des Films so stark, dass er die zwei Soundtracks *Iconography* und *Shadow Journal* von seinem Album *The Blue Notebooks* (2002) im Film *Waltz with Bashir* übernimmt.

Bereits im ersten Soundtrack, *Boaz and the Dogs*, erklingen für eine Minute lang gehaltene elektronische Töne, die eine sphärische Klangkulisse mit sich bringen. Über-tönt wird diese, als die flutschenden Hunde durch die Straßen hetzen, von einem Bassmuster und einem dominierenden Beat vom Schlagzeug. Als sie am Haus von Boaz bellend stehen bleiben, setzen wieder die Anfangsklänge ein bis der Dialog zwischen Boaz und Ari beginnt und die Töne ganz verstummen.¹⁸⁷

Auffallend ist der Einsatz zweier klassische Musikstücke, die sich von den anderen stark unterscheiden. Zum einen ist es der Soundtrack von Bachs fünftem Cembalo-konzert in f-Moll *JSB/RPG*, der mit verträumtem Charakter einen Granatwerfer-Abschuss umspielt.¹⁸⁸ Aris Freund Shmuel Frenkel erzählt von einem Einsatz, indem der Auftrag heißt, Terroristen zu eliminieren. Während sie durch das dicke Gebüsch schleichen, läuft das *zarte* Musikstück im Hintergrund. Dadurch bekommen die Szenen trotz der lebensbedrohlichen Situation, als ein Kind eine Granate auf sie ab-schießt, etwas Magisches, in dem das Visuelle surreal und verlangsamt wirkt.

In anderen Szenen wiederum passt sich die Filmmusik der visuellen Stimmung an und unterstützt dadurch dessen Realitätseindruck. Wie es beispielsweise beim Soundtrack *Taxi an APC* während Aris Erinnerung an den ersten Tag des Krieges, erkennbar ist.¹⁸⁹ Im bedrohlichen elektronischen Rhythmus und einschlagenden Pau-kenschlägen werden die Panzergeräusche und die Schüsse der Maschinengewehre unterlegt. Die Szene wirkt dramatisch aber lässt Aris erzählte Erinnerung authentisch wirken. Dagegen herrscht am Anfang der Kriegserinnerung seines Freundes Ronny Dayag eine sehr harmonische Stimmung, die durch das *Mitsing*-Lied *In den Good morning Lebanon* verursacht wird.¹⁹⁰ Die Kriegshandlungen scheinen nur als Zeitver-treib zu dienen, was vor allem während der Hardrock Version von *I bombed Beirut* zum Vorschein kommt. Es wird gesurft, sich am Strand gesonnt und zwischendurch geht es in den Krieg. Mit dem Soundtrack und der surrealen Visualisierung, die an dem Film *Apocalypse Now* (1979) von Francis Coppola erinnert, werden die Kriegs-handlungen infrage gestellt:

¹⁸⁷ *Waltz with Bashir* 00:00:00 – 00:03:07.

¹⁸⁸ *Waltz with Bashir* 00:39:44 – 00:41:09.

¹⁸⁹ *Waltz with Bashir* 00:21:35 – 00:24:46.

¹⁹⁰ *Waltz with Bashir* 00:25:24 – 00:27:44

„We didn't know if we would live or die. We didn't know if it was wrong or right.”

Weitere Soundtracks charakterisieren die Erinnerungen mit einem Zeitgefühl. Das Lied *This is not a love song* von *Public Image Ltd.* nimmt den Zuschauer mit in den 1980er Jahren, in denen Ari seinen ersten Fronturlaub hat.¹⁹¹ Zu Beginn der Szene, ertönen schrille Pop-Synthie-Klänge synchron zum Bild, in dem Musiker im Fernseher am Schaufenster zu sehen sind. Daraufhin ist Ari zu sehen, wie er leicht befremdet durch die Straßen läuft. Ebenso wird die Erinnerung von Aris Freund Carmi mit einem Zeitgefühl charakterisiert. Während die Soldaten getarnt auf einem sogenannten *Loveboat* in den Krieg ziehen, setzt der Soundtrack *Enola Gay* von *Orchestral Manoeuvres in the Dark* ein. Erst als das Schiff von feindlichen Fliegern zerstört wird, verstummt das Musikstück, das den Namen der ersten Atombombe, die Hiroshima zerstörte, trägt. Das Gezeigte wird durch die Vermittlungsebene der Filmmusik emotional in seiner Wirkung und Aussage verstärkt akzentuiert.

Der Soundtrack *The Haunted Ocean* untermalt den Film als Leitmotiv und taucht in fünf verschiedenen Versionen auf. Das erste Mal ertönt das Musikstück mit langen Fundamentbässen, als Ari nach zwanzig Jahren einen schlimmen Flashback vom Libanonkrieg bekommt.¹⁹² Während er mit seinen Kameraden vom Meer aus das gelb erleuchtete Beirut sieht, ertönen im Hintergrund die Streicher. In den weiteren Variationen dominiert immer stärker eine Solo-Violine, welche die Tragik der immer wiederkehrenden Erinnerungen bis hin zum Massaker immer weiter zuspitzt. Beim folgenden Umschnitt in die Originalbilder des Massakers *Sabra und Shatila* herrscht eine Stille, die mit einem dämpfenden Paukenschlag erdrückend wirkt. Am Ende des Films folgt ein weiteres klassisches Stück *Andante-Reflection*, in dem wehmütig, schon fast zerreißen ein Klavier und Streicher im klassischen Gewand spielen. Folglich wirkt die Erinnerung für den Zuschauer stimmungsvoll, persönlich aber auch authentisch.

3.4.3 Bilder und ihre Geräusche

Im Film *Waltz with Bashir* wird viel mit Geräuschen gearbeitet, die eine lebendige Atmosphäre erzeugen. Wäre der *Animierte Dokumentarfilm* komplett ohne Geräusche, dann würden die Geschehnisse höchstwahrscheinlich unvollständig, unwirklich oder wie tot wirken. Die Visuellen Eindrücke würden ohne ihr gewohntes akustisches

¹⁹¹ *Waltz with Bashir* 00:44:16 – 00:46:07.

¹⁹² *Waltz with Bashir*, 00:06:55 – 00:08:35.

Äquivalent für den Zuschauer ihre Natürlichkeit verlieren. Egal ob es das Flutschen der hetzenden Hunde in der Einstiegsszene ist oder die Maschinen- und Panzergeräusche in den erzählten Kriegserinnerungen. Hauptsächlich finden sich zu den im Bild gezeigten Vorgängen synchrone Geräusche wieder, die eine authentische Wirkung erzielen. Darüber hinaus besitzen die wiedergegebenen Geräuschaufnahmen die Fähigkeit, den Eindruck eines dreidimensionalen Raumes zu verstärken, was den Realitätseindruck der 2D Animationen, bei denen es an räumlicher Tiefe mangelt, steigert.¹⁹³

Alle Geräusche zusammen ergeben eine akustische Atmosphäre, die den Wirklichkeitsausdruck der Animationen verstärkt. Eine objektive Wiedergabe der Wirklichkeit kann aber weder im Bild noch im Ton geleistet werden.¹⁹⁴ Durch die Aufnahmetechnik, ist eine Auswahl verschiedenster Mikrofoncharakteristiken möglich. Hinzu kommen die vielen Bearbeitungsmöglichkeiten, wie zum Beispiel das Herausschneiden der Störgeräusche aus den Aufnahmen. Die Interpretation des Autors kann beispielsweise über der relativen Lautstärkeverhältnisse erreicht werden. Wird ein Einzelgeräusch gegenüber der übrigen Filmakustik hervorgehoben, wird die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt.¹⁹⁵ In *Waltz with Bashir* ist auffällig, dass bei den Übergängen von den Gegenwartsgesprächen in die Erzählung der Kriegereignisse die Geräusche der Panzer- und Maschinengewehre dominieren, wie in der Szene, als Ari sich an seinen ersten Kriegstag erinnert.¹⁹⁶ Abrupt und laut setzen die Kriegsgeräusche im Film ein und erzeugen eine schockartige Wirkung. Dadurch wird stärker dem Zuschauer der Prozess der einbrechenden Erinnerungen von Ari Folman verdeutlicht. In den Traumszenen scheint die Filmmusik mit ihrer Stimmung ein bisschen dominierender gegenüber den Geräuschen zu wirken. So lassen sich in der Halluzination von Carmi und der blauen Frau, ganz *leichte* Schwimm- und Wassergeräusche wahrnehmen, welche den Traum authentischer machen aber nicht von der musikalischen Stimmungsuntermalung ablenken.¹⁹⁷

Dass Geräusche die Fähigkeit besitzen, emotionalisierend zu wirken, zeigt sich am Schluss des Films, als die weinenden und wehklagenden Frauen zu hören sind.¹⁹⁸ Die trauernden Stimmen der Frauen sind bis zum Wechsel vom animierten Bild in die

¹⁹³ Vgl. Bartel, Frank: Tonkunst – Filmkunst und Sound Design. 2006, S. 33.

¹⁹⁴ Ebd., S.32.

¹⁹⁵ Ebd., S.35.

¹⁹⁶ *Waltz with Bashir* 00:21:35 – 00:24:46.

¹⁹⁷ *Waltz with Bashir* 00:16:48 – 00:18:22.

¹⁹⁸ *Waltz with Bashir*, 01:17:55 – 01:18:41.

Originalaufnahmen zu hören. Während die Bilder des Massakers zu sehen sind herrscht komplette Stille, die nur mit punktiertes Donnerrollen unterbrochen wird. Eine betroffene und traurige Stille, die erneut emotionsauslösend beim Zuschauer wirkt.

Allgemein lässt sich sagen, dass die Geräusche in *Waltz with Bashir* sich stark an der Realität orientieren. Trotz synthetischer Herstellung lässt sich dieser als dokumentarischen Ton erkennen.

3.5 Die Erzählstruktur und ihre Figuren

3.5.1 Hintergrund zum Thema

Der Films *Waltz with Bashir* setzt schon zu Beginn vom Zuschauer enorm voraus, dass er über die Kriegseignisse zwischen Israel und Libanon aber auch zwischen den christlichen Fingalisten und den muslimischen Milizen in den frühen Achtzigern informiert ist. Ohne Erklärung der Geschehnisse wird der Betrachter mit den Erinnerungen der israelischen Soldaten, die aufgrund einen kurzzeitigen Bündnis zwischen Israel und Libanon in diesem Krieg gezwungenermaßen dienten, konfrontiert. Der christlich-maronitische Präsident des Libanons, Bashir Gemayel, war dabei der Hauptverbündete der Israelis in Libanon.¹⁹⁹ Es war bei dem israelischen Geheimdienst Mosert bekannt, dass sich Gemayel damit rühmte, Palästinenser eliminieren zu wollen.²⁰⁰

Im fünften israelisch-arabischen Krieg marschiert die israelische Armee im Juni 1982 tief in das nördliche Nachbarland Libanon ein und besetzt weite Teile Beiruts. Nach zwei Monaten der Bombardierung, bei der täglich rund 300 Menschen starben, zwingen die israelischen Truppen die Palästinensische Befreiungsorganisation (PLO), ihr Hauptquartier aus der libanesischen Hauptstadt nach Tunis zu verlegen.²⁰¹ In den Flüchtlingslagern *Sabra* und *Shatila* wuchs die Angst der Zivilbevölkerung, da die größten Feinde, die christlichen Fingalisten, weiterhin in Beirut blieben.

¹⁹⁹ Schwebel, Florian: Von Fritz the cat bis Waltz with Basir - Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten. Schüren. Marburg. 2010, S.116.

²⁰⁰ Keane, Fergal: Die Story- Blutige Vergangenheit- Ariel Scharon und die Massaker von Beirut.WDR.2001. https://www.youtube.com/watch?v=fa3jslY_xKM (Zugriff 10.06.2014).

²⁰¹ Ebd

Seit 1974 herrschten die blutigen Kämpfe zwischen den libanesischen christlichen Fangalisten und der PLO.²⁰² Während des Krieges wird der Anführer und Gründer der Fangalisten, Bashir Gemayel, bei einem Bombenattentat getötet. Die Falangisten waren aufgebracht und verzweifelt nach der Ermordung ihres Anführers. Ariel Sharon beschloss, seine Armee jetzt auch nach Westbeirut zu schicken. Die israelischen Truppen sollen die Lage in Beirut kontrollieren. Die Fangalisten sollten sich um die Flüchtlingslager kümmern. Sharon traf sich mit den Fangalisten, um die Lage in Beirut zu besprechen. Am Abend ließen die Israelis circa hundert Fangalisten in die Lager *Sabra* und *Shatila*, die zwischen 800 und 3000 palästinensische Flüchtlinge ermordeten.²⁰³ Die israelische Armee sichert währenddessen das Geschehen durch Panzer und Bodentruppen. Aufgrund vieler Proteste weltweit setzte die israelische Regierung einen Untersuchungsausschuss ein. Dieser befand unter anderem auch Sharon als schuldig und entließ ihn aus seinem Amt. Doch bekennt er sich bis heute als schuldig. Bis heute übernimmt niemand die Verantwortung für das Massaker in *Sabra* und *Shatila*. Nach zwanzig Jahren wurde Ariel Sharon Premierminister Israels.

3.5.2 Die Figurenanalyse

In *Waltz with Bashir* bezieht sich die Geschichte auf die Hauptfigur Ari Folman, der mit sich selbst im Konflikt steht. Seine Erinnerungen an den Libanonkrieg und seine damit verbundene Rolle verdrängte er ins Jenseits. Durch Gespräche mit seinen Freunden wird er immer aktiver und mutiger, sich an seiner Vergangenheit zurück zu erinnern. In der *Abbildung 12* sind die wichtigsten Akteure des Films und deren Beziehung zueinander grafisch abgebildet. Insgesamt sind es acht Nebenprotagonisten, die Ari Folman trifft und interviewt. Die dunkelgrau unterlegten Namen in der Figurenkonstellation stellen die ehemaligen Kameraden und Soldaten dar. Die beiden anderen Nebenprotagonisten sind der Kriegsreporter Ron Ben-Yishai und die Professorin für posttraumatische Folgen, Zahava Solomon. Zu den Experten empfindet Folman keine starke emotionale Bindung, wie es bei den anderen Interviewpartnern ist. Auch dienen beide eher als Expertenperspektive, wobei selbst der selbstbewusste und starke Ben-Yishai das Massaker von *Sabra und Shatila* stark geprägt hat.

²⁰² Keane, Fergal: Die Story- Blutige Vergangenheit- Ariel Sharon und die Massaker von Beirut.WDR.2001. https://www.youtube.com/watch?v=fa3jslY_xKM (Zugriff 10.06.2014).

²⁰³ Ebd.

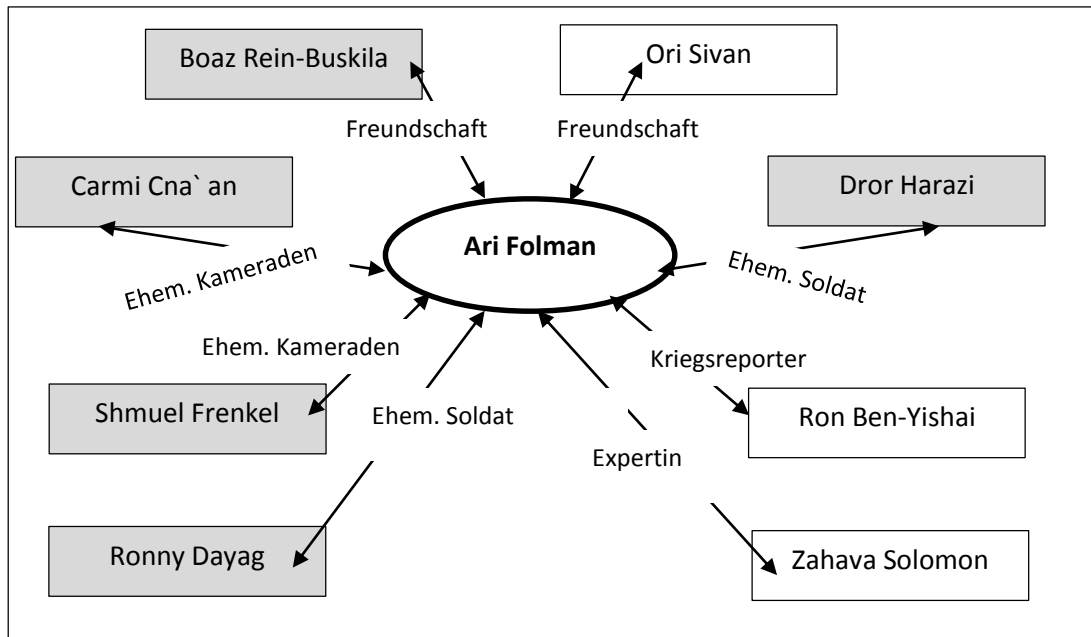


Abb. 12: Figurenkonstellation Film Waltz with Bashir

Dennoch tragen eher Folmans ehemalige Kameraden, genauso wie er, einen inneren Konflikt, ausgelöst durch das Trauma vom Libanon, in sich aus. Folglich nehmen sie entscheidende Teilrollen in Folmans eigenen Konflikt mit ein. Die Auseinandersetzung mit seinen Freunden dient als Auslöser für neue Konstellationen und Erwachen alter Erinnerungen. Darüber hinaus lässt sich ein Entwicklungsprozess feststellen, bei dem Folman als *Held der Geschichte* aktiv wird und sich aus dem zentralen Konflikt, der aus Verdrängen und Angst vor den Kriegserinnerungen besteht, befreit.

Die Hauptfigur Folman ist wie im realen Leben tätig als Filmemacher. Er scheint ein eher ruhiges Wesen in sich zu tragen, das viel über Dinge nachdenkt und diese hinterfragt. Trotz seiner großen Körpergröße scheint Folman nicht der typische Held einer Geschichte zu sein. Mit dunklen, kurzen Haaren, Bart und feiner Kleidung wirkt er selbstbewusst, aber trotzdem etwas zerbrechlich. Mit seinem fragenden und ungläubigen Gesichtsausdruck sucht er nach Antworten. Er wirkt meist nachdenklich, manchmal sogar abwesend. Während der Suche nach seinen Erinnerungen lässt er sich äußerlich keine Veränderungen anmerken. In der Gefühlswelt schaut es dagegen ganz anders aus. Durch seine inneren Monologe mit seiner tiefen und ausdrucksvollen Stimme erfährt der Zuschauer, dass Folman durch einen Prozess der Selbstfindung geht. Erst als seine Erinnerungen erwachen, kommt er sich selbst wieder ein Stück näher.

Boaz-Rein Buskila ist Aris guter Freund und auch ein ehemaliger Kamerad aus dem Libanonkrieg. Was er beruflich macht, oder wie es mit seinem Familienstand aussieht, erfährt der Zuschauer nicht. Buskila kämpft mit seinen Kriegserinnerungen, die

ihn jede Nacht in seinem Traum heimsuchen. Er wirkt etwas verzweifelt und hilflos. Visuell tritt er als mittelgroßer Mann, mit halblangen schwarzen Haaren und Dreitagebart in Erscheinung. Mit weißem Hemd und brauner Jacke wirkt er locker und gepflegt gekleidet. Mit ernster Miene schaut er durch seiner Brille Folman an und kann es kaum glauben, dass dieser keine Erinnerungen mehr an dem Libanonkrieg hat. Er ist der Auslöser für Folmans ersten Flashback.

Ari Folmans engster Vertrauter ist sein bester Freund und privater Psychologe Ori Sivan. Sivan ist ein mittelgroßer Mann, etwas kräftig und trägt eine kurze braune Lockenmähne. Während der Gespräche mit Ari sind im Hintergrund seine spielenden Kinder zu sehen. Dadurch wird deutlich, dass er ein Familienvater mit mehreren Kindern ist. Sivan motiviert seit Beginn des Films, Ari, seine Erinnerungen durch Gespräche mit ehemaligen Kameraden wiederzufinden. Er unterstützt ihn in seinem Vorhaben und gibt ihm nach jeder neuen Erkenntnis als Psychologe aber auch Freund Ratschläge.

Carmi Cnàan ist ein ehemaliger Kamerad und Schulfreund von Ari Folman. Er wohnt in Holland und eine riesige Landfläche, die er sich durch den Handel von Naturprodukten leisten kann. Er wirkt mit seinen halblangen, grauen Haaren, seinen schlanken Körperbau und kantigem Gesicht etwas kühl. Sein Gesichtsausdruck bleibt während dem ganzem Gespräch sehr ernst. Etwas genervt aber dennoch offen erzählt er Ari über seine Erinnerungen und sogar Halluzinationen. Es scheint ihn nichts mehr auszumachen über seine Ängste oder gar Schwächen zu sprechen. Aber über das *Warum* mag er sich keine Gedanken mehr machen. Durch ihn beginnt Ari sich langsam wieder zurück zu erinnern.

Weitere Nebenprotagonisten, die Leidensgenossen von Ari waren, sind der Ernährungswissenschaftler und Labormanager Ronny Dayag, der Kampfsportler Shmuel Frenkel und Berufssoldat Dror Harazi. Mit Hemd, Brille und kahlen Kopf erzählt Dayag Ari von seiner schlimmsten Kriegserinnerung. Bis heute plagt ihn das schlechte Gewissen, seine Kameraden im Stich gelassen zu haben. Er sieht sich nicht als Held des Krieges, sondern eher als Feigling. Er wirkt sehr ernst und immer noch fassungslos, wie das passieren konnte. Shmuel Frenkel scheint als einziger ehemaliger Soldat selbstbewusst und stark aufzutreten. Heute arbeitet er immer noch bei der Armee in einer Spezialeinheit. Über Angst oder Gefühle spricht er aber mit Ari nicht. Dror Harazi kann sich noch ganz genau an das Massaker von *Sabra und Shatila* erinnern. Er war damals der Kommandeur einer Panzereinheit, die die Flüchtlingslager während des Massakers sicherte. Aus seinem Gesicht, welches mit tiefen Augenringen untermalt ist, lässt sich etwas *Schweres* in seinem Leben herauslesen.

3.5.3 Die Dramaturgie

Die Exposition wird mit der *Establishing Scene*, in der 26 Hunde durch die Nacht hetzen, eröffnet. Mit der Erzählung von Boaz-Rein Buskila wird der Hauptdarsteller Ari Folman in die Handlung eingeführt. Gemeinsam sitzen sie in einer Bar und Boaz erklärt diesen Alptraum mit seinem Einsatz im Libanonkrieg. Er erzählt, dass er damals keine Menschen erschießen konnte, deshalb war es seine Aufgabe, bei nächtlichen Angriffen die Wachhunde zu erschießen. Es folgt das *erste Ereignis* der Geschichte. Buskila fragt Ari, ob ihm nicht auch Erinnerungen aus dem Libanonkrieg heimsuchen. Dass bei Ari keine Erinnerungen mehr existieren, kann Boaz kaum glauben. Nach mehreren Nachfragen herrscht ein kurzes Schweigen und die beiden verabschieden sich voneinander. Stillschweigend fährt Ari mit dem Auto nach Hause. Doch während der Heimfahrt passiert es dann. Plötzlich holt ihn ein schlimmer Flashback von der Nacht des Massakers in *Sabra und Shatila* ein. Er bleibt im Wind und Regen am Strand stehen. Ein Traumbild, in dem Leuchtraketen vom Himmel fallen und er mit Kameraden, nur mit dem Maschinengewehr am Körper, aus dem Meer steigt. Sie laufen in eine Seitenstraße hinein, aus der ihnen schreiende Frauen und Kinder entgegenkommen.

Daraufhin besucht Ari Folman seinen besten Freund Ori Sivan und fragt ihn, wieso er sich jetzt erst wieder daran erinnern kann. Ori berichtet von einem Experiment, dass Menschen sich Erinnerungen *einbilden* können, die gar nicht stattgefunden haben. Mit Sivan eröffnet sich der *erste Hauptpunkt* der Geschichte, in dem Ari ermutigt wird seinen alten Schul- und Kriegskamerad Carmi Cna`an in Holland zu besuchen. Ari entscheidet sich das Gespräch mit ihm zu suchen, um mehr über seine Rolle im Libanonkrieg zu erfahren. Carmi erzählt ihm während der Autofahrt zu seinem Haus, von seinem großen Gelände das er durch Falafel-Handel erarbeitet hat. Im Garten beobachten sie dann seinen Sohn, der mit einem Plastikgewehr im Schnee spielt. Carmi erinnert sich an eine Halluzination aus dem Libanonkrieg, als ihn eine blaue Frau vom, als *Loveboat* getarnten Kommandoschiff mitnimmt. Er schwimmt mit ihr davon, während das Schiff von einem Flugzeug bombardiert wird. Doch die Erinnerungslücken von Ari kann er nicht wirklich füllen.

Es folgt die erste Peripetie der Geschichte. Auf der Rückfahrt zum Flughafen kehren Aris Erinnerungen vom ersten Tag im Krieg zurück. Bei einem Panzereinsatz schießt er wie wild auf Ziele, die er nicht sehen kann. Abends soll er dann die Verletzten und Leichen zu einem erleuchteten Platz fahren. An einem Lagerplatz sehen sie dann Berge an Leichen, laden ihre Toten aus dem Panzer und fahren wieder zurück.

Mit Ronny Dayag wird ein weiteres *Ereignis* der Geschichte eingeleitet. Dieser erzählt von seinem Einsatz in einer Panzerbrigade. Zunächst wirkt alles sehr harmonisch. Es wird gemeinsam gesungen und sogar Erinnerungsfotos geschossen. Bis plötzlich seine Einheit beschossen wird und dabei der Einsatzleiter stirbt. Er flüchtet gemeinsam mit seinen Kameraden in Richtung Meer. Als Einziger schafft er es, sich hinter einem Felsen zu verstecken. Der Rest der Panzereinheit zieht sich zurück. Dayag fühlt sich allein gelassen. In der Nacht schwimmt er über das Meer zurück zu seiner Einheit. Dabei bekam er schnell das Gefühl, dass er eigentlich seine Kameraden im Stich gelassen hat.

Als nächstes besucht Ari Shumel Frankel beim Kampftraining. Er erzählt ihm von einem Einsatz in einem abendlichen Olivenhain. Als sie von einem palästinensischen Jungen mit einer Panzerfaust beschossen wurden, erschießen sie ihn. Frankel erzählt Ari, dass er auch dabei war. Doch Ari kann sich an diesen Schusswechsel nicht erinnern. Er sucht darauf das Gespräch mit der Traumexpertin Prof. Zahava Salomon. Sie versucht ihn mit einem Beispiel zu erklären, wieso er sich nicht daran erinnern kann. Darauf fragt sie ihn, ob er sich überhaupt an etwas erinnern kann. Ari erzählt ihr von seinem ersten Heimaturlaub, in der er seine damalige Freundin Jael, die sich vor Kriegsbeginn von ihm getrennt hatte, zurückgewinnen wollte.

Wir sind wieder in der Bar, wo Ari auf Boaz trifft. Boaz erzählt, dass er damals ihm Jael ausgespannt hatte. Ari scheint das immer noch zu stören. Er hatte damals stark mit der Trennung zu kämpfen. Doch schon nach 24 Stunden seines Heimaturlaubes musste er zurück nach Libanon. Während er in der Nacht an einem Kontrollposten wachte, erfährt er vom Tod des Präsidenten Bashir Gemayel. Mit einem Hubschrauber wird seine Einheit nach Westbeirut verlegt. Der Flughafen von Beirut gleicht einem Trümmerfeld. Als sie in Beirut einmarschieren, gerät seine Einheit unter Beschuss. Der Einzige der aufrecht durch diesen Schusswechselläuft, ist der Kriegsreporter Ron Ben-Yishai. Er erzählt, wie die Zivilisten an den Fenstern standen und das ganze Geschehen, als wäre es ein Spektakel.

Ari besucht Carmi erneut in Holland. Mittlerweile ist es Frühling geworden. Beide sitzen auf der Gartenbank und rauchen einen Joint. Carmi erzählt vom *Schlachthaus* bei Westbeirut, in der die Palästinenser gefoltert wurden. Doch wieder kann Carmi die Erinnerungslücken von Ari nicht füllen. Ari erhofft sich eine Antwort auf seinen immer wiederkehrenden Flashback von seinem Freund Ori Sivan zu bekommen. Er ermutigt ihn weiter herauszufinden was am Tag des Massakers wirklich passiert ist. Allmählich wird durch die Erzählungen von Dror Harazo und Ron Ben-Yaishai deutlich, dass dort die unschuldige Zivilbevölkerung kaltblütig erschossen wurde. Harazo erzählt von einer Säuberungsaktion der Falangisten. Ben-Yaishai informiert sich in der Nacht

telefonisch bei Ariel Scharon, der ihn damit beruhigt, dass er sich darum kümmern würde.

Ari erinnert sich nun daran, dass er damals zu der Einheit gehörte, welche die Leuchtraketen für die Erhellung des Lagers abschossen. Ari weiß zwar, was er getan hat, aber sieht ihm fällt schwer seine Mitschuld an dem Massaker zu klären. Ori macht ihm im Gespräch klar, dass er vielleicht die Leuchtraketen abgeschossen hat, aber nicht an dem Massaker beteiligt war. Er vergleicht ihn mit der Rolle des Nazis.

Es folgt die letzte Peripetie des Films, die den Tag nach dem Massaker in *Sabra und Shatila* aufzeigt. Ron Ben-Yaishai steht mit dem Auto vor dem Flüchtlingslager und sieht Frauen und Kinder mit erhobenen Armen entgegenkommen. Die Falangisten ziehen ab und ein israelischer Offizier fordert die Palästinenser auf, wieder zurück in ihrem Lager zu gehen. Ron folgt mit seinem Team den Lagerbewohnern und sieht Berge von Leichen. Der Film endet mit schreienden und trauernden Frauen, die eine Seitenstraße entlang laufen. Eine lange Kamerafahrt folgt der Frauengruppe und endet in einer Einstellung auf Ari Folmans Gesicht. Die gleiche Einstellung, wie er sie in seinem Flashback gesehen hat. Es folgt ein Umschnitt in Originalaufnahmen des Massakers. In den Trümmern der Straßen und Häusern sind Berge von toten Männern, Frauen und Kindern zu sehen. Der Film endet mit eine Abblende in Schwarz und dem Abspann des Films.

4 Eine empirische Rezipientenuntersuchung am Dokumentarfilmbeispiel von *Freundschaft Nahost*

4.1 Grundsituation und Fragestellung

Im Jahr 2013 beschloss ich gemeinsam mit vier weiteren Kommilitonen im Auftrag der *Mitteldeutschen Diakonie* einen Dokumentarfilm über junge Menschen, die einen Freiwilligendienst in Israel und Palästina absolvieren, zu drehen. Während meiner Recherchearbeit kam ich zufällig auf Ari Folmans Film *Waltz with Bashir*, der mich mit seiner herausragenden Machart, sowohl erzählerisch als auch technisch, sehr beeindruckte. Folglich stellte ich mir die Frage, ob die animierten Bilder auch einen Mehrwert für den Film *Freundschaft Nahost* sein können. Aufgrund der Möglichkeiten, dass damit historische Vorgänge, emotionale Gedankengänge oder auch Distanzstrecken visualisiert werden können, entschieden wir uns diese Herausforderung anzunehmen. Uns gefiel die Vorstellung eine weitere visuelle Kommunikationsebene zu schaffen, die neue Interpretationsansätze für den Zuschauer öffnet. Daraus entstand die zentrale Frage, ob denn der Inhalt in Zusammenhang mit den Animationen wirklich von dem Zuschauer neu interpretiert wird und ob unser Film überhaupt Animationen benötigt. Nach einer kurzen Vorstellung des Filmprojektes, wird mittels einer empirischen Two-Face Gruppendiskussion untersucht, warum Animationen einen Mehrwert für den Betrachter haben.

4.2 Das Gesamtkonzept *Freundschaft Nahost* – Ein Filmprojekt in Israel und Palästina

4.2.1 Das Filmprojekt

Die Arbeit an dem Filmprojekt *Freundschaft Nahost* beginnt im März 2013. Insgesamt sind wir ein kleines Team aus fünf Medienstudenten mit der Spezialisierung Film und Fernsehen, die an der Realisation beteiligt sind. Der Projektleiter und Ideengeber des Dokumentarfilms ist Jeremias Eichler, der selbst schon für ein Jahr in Israel als Freiwilliger arbeitete und in den letzten Jahren als Betreuer des Volontäre-Programms beteiligt war. Mit ihm gemeinsam erweiterten wir innerhalb von zwei Wochen unser Drehteam, mit dem Tonmann Marcel Gräfe, dem Redakteur Florian Barth und dem Kameramann Lukas Fritsch. Durch die Größe des Teams war es uns möglich zwei Drehteamer während der Reise zu bilden, um gleichzeitig zwei Volontäre begleiten zu

können. Eichler ist für die technische Koordination und Reisevorbereitung verantwortlich gewesen. Die Recherche- und Regierarbeit übernahm ich als Co-Producerin. Da wir ein kleines Team sind und die Entscheidung dieses Projekt umzusetzen sehr spontan geschah, beteiligte sich jeder an der Sponsorensuche. Insgesamt umfasste der Drehzeitraum knapp vier Wochen mit einem Budget von 10 000 Euro. Einen großen Bestandteil leistet die *Mitteldeutsche Diakonie* als Auftraggeber. Weitere Sponsorengeber sind der Fachschaftsrat der Fakultät Medien, der Studentenrat, der Förderkreis der Hochschule Mittweida, die Volksbank Mittweida, der Christliche Medienverbund (KEP), Campus M21 und Herbert E. Graus. Das letzte Viertel des Budgets konnten wir innerhalb von vier Wochen durch die Crowdfunding Plattform Startnext erlangen.²⁰⁴



Abb.13 „Freundschaft Nahost“ Crowdfunding Startnext

Der Drehzeitraum umfasste knapp vier Wochen von Mitte August bis Anfang September 2013. Nach dem Drehzeitraum und ein wenig Abstand von der eindrucksvollen Reise beginnen wir im Oktober, alle Interviews zu transkribieren und das Drehmaterial auf unseren Schnittrechner zu sichern. Im Herbst 2014 planen wir die Fertigstellung des Filmprojektes. Bis dahin müssen noch die Grafiken für die Animationen fertig illustriert und animiert werden. Ebenso fehlen noch das Sounddesigns und das Color Grading.

Mit unserem Projekt möchten wir einen 45-minütigen spannenden *Animierten Dokumentarfilm* schaffen, der den Zuschauer mit auf die Reise von Freiwilligen in Israel und Palästina nimmt. Wir zeigen, wie es den Freiwilligen während ihres Alltags

²⁰⁴ Crowdfunding-Plattform Startnext. <http://www.startnext.de/freundschaft-nahost> (Zugriff: 11.06.2014).

ergeht, fernab von Konflikten und kulturellen Auseinandersetzungen, die es in den Medien zu sehen gibt. Ziel ist es für uns, vor allem junge Menschen dazu zu motivieren, ebenfalls so einen Freiwilligendienst in Israel zu machen! *Freundschaft Nahost* richtet sich auch an alle, die sich noch nicht oder nur wenig mit der Thematik befassen haben. Denn viele kennen Israel nur aus den Medien oder von propagierten Klischees. Mit unserem Film wollen wir vor allem junge Menschen das einzigartige Land mit seiner Kultur näher bringen, verbunden mit der spannenden Arbeit der Volontäre.

4.2.2 Eine Inhaltliche Zusammenfassung

Vier Volontäre – vier spannende Geschichten! Vier Wochen lang begleiten wir als deutsches Filmteam Jugendliche, die ihren Freiwilligendienst in Israel und Palästina verbringen und auf eine neue Kultur treffen. Wir beschäftigen uns mit der Frage wie die neuen Volontäre damit umgehen. Ob sie überhaupt etwas von dem seit Jahrzehnten anhaltenden Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern mitbekommen. Wir finden heraus, was ihre Motivation ist, in ein Land zu gehen, dass für verhärtete Fronten bekannt ist? Die Reise geht quer durch Israel – von Haifa und Kfar Tikva über Tel Aviv bis nach Jerusalem. In Israel begleiten wir Maitè Böttcher bei ihrer Arbeit im Kibbutz Kfar Tikva und Kristin Glatschke im Tel Aviv`er Rheut Hospital. In Palästina besuchen wir an der Talitha Kumi School den deutschen Volontär Cornelius Maaser und im Life Gate Rehabilitationszentrum die schon etwas ältere Volontärin Ute.



Abb. 14: Kristin bei der Anreise



Abb. 15: Maitè im Interview in Israel

Wir treffen Kristin aus Halle an der Saale am Flughafen in Frankfurt am Main. Gemeinsam reisen wir mit der 19-Jährigen nach Israel. Die frischgebackene Abiturientin verlässt das erste Mal ihr zu Hause für eine längere Zeit. Eigentlich wollte sie ein Jahr in Australien verbringen, doch dann kam eine Zusage für Israel. Angekommen in Tel Aviv begleiten wir Kristin in das Reuth Hospital, in dem sie das nächste Jahr arbeiten und leben wird. Ihr größter Wunsch ist es, erwachsener zu werden und als selbstständigere Person nach Hause zu kommen. In Deutschland ist die junge Abiturientin für ihre Party-Leidenschaft bekannt. Deswegen will das selbst ernannte „Party-Girl“ endlich ernster genommen werden, von Freunden und der Familie. Ganz meiden will

sie das Nachtleben in der israelischen Partymetropole Tel Aviv dennoch nicht. Anscheinend hat Sie neben ihrer monotonen Freiwilligenarbeit dazu auch genügend Freizeit. Gemeinsam erleben wir mit Kristin das Volontärsleben in einer israelischen Großstadt fernab von Religion und Konfliktsituationen.

Wir sind im Norden von Israel in einem beschaulichen Dorf namens Kfar Tikva. Dort treffen wir auf die 20-jährige Maitè. Aufgewachsen ist die Abiturientin in Rossdorf bei Darmstadt. Schön während der Schulzeit absolviert die Abiturientin ein zweiwöchiges Praktikum bei einem Behindertenzentrum in ihrer Heimatstadt. In diesem Zusammenhang setzt sie sich auch mit der politischen und kulturellen Geschichte und Gegenwart des Staates Israels auseinander. Für sie ist klar, dass sie in sozialen Einrichtungen arbeiten will. Im „Dorf der Hoffnung“ wie es auf Deutsch heißt leben insgesamt 200 Menschen mit besonderen Bedürfnissen. Für 50 Bewohner trägt sie gemeinsam mit anderen Freiwilligen die Verantwortung.



Abb. 16: Cornelius während einer Lehrstunde



Abb. 17: Ute bei der Reha-Arbeit

Wir fahren nach Jerusalem über den Checkpoint nach Beit Jala bei Betlehem. In der christlichen *Talitha-Kumi School* besuchen wir den 26-jährigen Cornelius. Die *Talitha-Kumi School* liegt direkt auf einem Hügel zwischen einer israelischen Siedlung und der Mauer, die Israelis und Palästinenser voneinander trennt. Seit zwölf Monaten arbeitet Cornelius hier als Musiklehrer. Täglich bringt der ausgebildete Instrumentenbauer arabischen Kindern aus der Region Betlehem das Spielen von Blasinstrumenten bei. Cornelius kennt die Geschichte der Israelis und Palästinenser. Wie die grüne Linie im Jordantal verläuft und wie beide Seiten mit der Geschichte seit der Staatsgründung umgehen. Cornelius beschäftigt sich damit, weil er das durch seine Arbeit machen muss. Nun hat er seinen Freiwilligendienst um drei Monate verlängert, um seine Tätigkeit fortführen zu können. Immer wieder ist er auf der Suche nach neuen musikalischen Herausforderungen. Nur ein paar Kilometer weiter besuchen wir die Volontärin Ute, die als Physiotherapeutin in dem Rehabilitationskrankenhaus Life Gate arbeitet. Gemeinsam mit palästinensischen Ärzten versorgt sie seit einigen Jahren körperlich benachteiligte Kinder, die meist in ihren Familien als „Schande“ angesehen werden. Wir begleiten die Menschen auf ihrer Suche nach einem neuen

Lebensmittelpunkt. Auf diesem Weg werden sie Höhepunkte erleben, aber auch an Grenzen stoßen, die ihr weiteres Leben prägen werden.

Der Film soll aufzeigen, wie ein Freiwilligendienst Menschen prägen und verändern kann. Unser Ziel ist es damit junge Menschen zu motivieren, ebenfalls so einen Freiwilligendienst in Israel zu machen!

4.2.3 Visuelle Gestaltung – Kamerabilder & Animationen

Aufgrund der großen Reise und intensiven Flugkontrolle hielten wir unser Drehequipment so gering wie möglich. Wir drehten auf zwei 7D-Canon- Spiegelreflexkameras und spezielle Motive mit der *GoProHero Silver*,

Die Kameraführung in Freundschaft Nahost verläuft mit dokumentarischem Charakter. Das Resümee-Interview, das jeweils mit einem Volontär gemacht wird, ist statisch und auf Augenhöhe gehalten. Dadurch wird dem Bild Ruhe gegeben und der Zuschauer hat die Möglichkeit sich vollkommen auf die Aussagen des Protagonisten zu konzentrieren. Die situativen Interviewsituationen sind dynamisch per Handkamera aufgenommen, so als wäre der Zuschauer als Beobachter mit dabei. Darüber hinaus verwenden wir nicht mögliche Bewegungen, wie beispielsweise die Beschleunigung oder Verlangsamung einzelner Bewegungsabläufe. Dadurch werden eindrucksvolle Inhalte, wie ein Sonnenuntergang betont und zeitlich unwichtige Inhalte, wie eine Autofahrt gerafft werden.

Als Kontrast stehen dem die visuelle Gestaltung von Ortswechsel, Gedankenvorgänge der Volontäre und historische Ereignisse gegenüber. Fließende Übergänge mittels *After Effect* - 2D Animationen in gedrehten Originalbildern eröffnen eine weitere Kommunikationsebene. Gezeichnet wurden die Illustrationen als Comic-Stil, dass sich an Piktogramm Formen orientiert, damit bei dem Zuschauer schnell Assoziationen freigesetzt werden. Die Illustrationen verzichten auf Farben und sind ausschließlich in Schwarz und Weiß getaucht. Durch die Schwarzen Flächen und Konturen wird den Bildern ein Gefühl von Tiefe und Perspektive vermittelt. Dem Zuschauer wird damit ein Weg ins Unbekannte und zum Teil geheimnisvolle aufgezeigt, in dem sich der Volontär befindet. Als Kontrast füllen weiße Flächen und Linien den Rest des Bildes aus. Dadurch wird dem Gezeigten eine gewisse Sicherheit und Freiheit gegeben. Gemeinsam erscheint die visuelle Gestaltung der Animationen als Gefühlswelt des gezeigten Geschehens und versucht dabei im Gleichgewicht zu bleiben.

4.2.4 Das auditive Gestaltungskonzept

Im Film *Freundschaft Nahost* wird mit Sprache, Musik und Geräuschen gearbeitet. Dabei besitzen alle drei Ebenen einen dokumentarischen Charakter. Eingeführt wird der Film mit einem Erzähler auf der Kommentarebene. Der allwissende Erzähler gehört nicht selbst zu der Geschichte, die er erzählt, sondern erscheint als Vermittler der Geschichte. Er schildert das Geschehen rund um die Volontäre von außen. Er stellt somit Zusammenhänge mit zukünftigen und vergangenen Ereignissen her, indem er diese kommentiert und wertet. Der Erzähler dient dazu, die einzelnen Handlungen verschiedener Charaktere zur gleichen Zeit in Palästina und in Israel zu verbinden. Generell weiß er mehr als seine Figuren, er kennt deren Gedanken- und Gefühlswelt und sieht die Situation aus einer anderen Perspektive. Die Kommentarebene kommt in zwei verschiedenen Varianten auf. Einerseits ist es der Erzähler selbst, andererseits sind es die Volontäre im Resümee-Interview, während zu ihren Aussagen Realbilder oder Animationen gezeigt werden. Dabei entsteht auch über die Tonebene eine eigenständige Welt, die neue Interpretationen beim Betrachter freisetzt.

Für eine lebendige Atmosphäre laufen zum Originalbild und Animationen synchrone Geräusche. Damit wird der visuellen Ebene über den Ton eine Natürlichkeit und Authentizität gegeben. Aufgenommen wurden die Geräusche mittels einem Zoom-H4N und Oktava Mk-12 Mikrofone, deren Charakteristik je nach Situation angepasst wurde. Bei Interviews nutzten wir die Nierenfunktion, um Störgeräusche von der Umgebung abzudämpfen. Bei der Aufnahme einer Trompetenprobe an der *Talitha Kumi School* in einer Kirche verwendeten wir dagegen die Kugelcharakteristik, damit der Klang voller und räumlicher wirkt. Besonders bei den Animationssequenzen verstärken die Geräuschaufnahmen die räumliche Tiefe und den Realitätseindruck. Untermalt werden die Geräusche mit der Filmmusik von Marcel Gräfe. Die Soundtracks beim gewählten Animationsausschnitt für diese Arbeit, dienen dabei nur als *Mood-Vorlagen*. Die Musik passt sich der visuellen Stimmung an. Sitzt beispielsweise Maité auf der Wiese und schreibt in ihrem Tagebuch, dann werden die Bilder mit einem verträumten Song untermalt. Begleiten wir sie aber bei der Arbeit, dann sind motivierende Rhythmen wahrzunehmen. Durch musikalisch unterlegte Sequenzen werden die Zuschauer zusätzlich emotionalisiert. Dennoch wird im gesamten Film nur punktierte Filmmusik verwendet, um eine Dramatisierung zu vermeiden.

4.3 Empirische Untersuchung eines Filmausschnittes mit Animationen von *Freundschaft Nahost*

Im folgenden Kapitel wird eine Filmsequenz aus *Freundschaft Nahost* empirisch untersucht. Im Abschnitt 4.3.1 und 4.3.2 wird das Verfahren der Gruppendiskussion mit seinen verschiedenen Formen betrachtet. Im Speziellen auf die Definition, die Einsatzmöglichkeiten und die Vor- und Nachteile. Der darauffolgende Abschnitt 4.3.3 beschäftigt sich mit der Planung und Durchführung der Gruppendiskussion zu der Filmsequenz von *Freundschaft Nahost*. Dabei soll festgehalten werden, dass es sich bei der Ausarbeitung um einen Ausschnitt der Rohfassung ohne Sprecherstimme handelt. Es wird ausschließlich untersucht, inwiefern die Verknüpfung der Animationen mit Originalbildern auf eine Familie wirkt. Dabei gilt es der Fragestellung nachzugehen, wie sie die Animationen wahrnehmen und inwiefern diese ein Mehrwert für das Filmprojekt haben.

4.3.1 Die Gruppendiskussion als Erhebungsverfahren

Gruppendiskussionen lassen sich in vielen Situationen mit unterschiedlichsten Teilnehmerformationen wiederfinden. Sie reichen von lockeren Gesprächen mit Freunden in einer Bar bis hin zu einer Selbsthilfegruppe.²⁰⁵ Als Ausschnitt der Gesellschaft umfasst die Gruppe immer mehrere Personen mit einem gemeinsamen Interessenspunkt. Dabei unterscheiden sich die Teilnehmer häufig in ihrer Bildung und Herkunft sowie verschiedenen Alters und Geschlechts. In einer offenen Diskussionsform wird sich gleichberechtigt über Meinungen, Gefühle oder Argumente miteinander ausgetauscht.²⁰⁶ Der deutsche Soziologe Niklas Luhmann sieht die Diskussion als ein soziales System, das den Kommunikationsverlauf nach Themen und Beiträgen strukturiert.²⁰⁷ Dieses ist insofern beschränkt, dass nur immer ein Thema nach dem anderen besprochen werden kann. Es kann auch immer nur eine Person zurzeit reden, ansonsten verfällt das Gespräch in einem nicht mehr nachvollziehbaren Verlauf. Hinzu kommt eine zeitliche Begrenzung der gesamten Gesprächsdiskussion, weil sich ansonsten die Kapazität der Argumente erschöpfen würde. Trotzdem ist die Stärke dieser Methode, dass unterschiedlichste Beiträge zum gleichen Thema in kurzer Zeit mobilisiert werden können. Dabei können sich die Redeanteile der Beteiligten

²⁰⁵ Kühn, Thomas: Gruppendiskussion – Ein Praxis-Handbuch. 2012, S.13

²⁰⁶ Ebd. S.9.

²⁰⁷ Ebd. S.9.

stark unterscheiden, dass sich aber mit der Gesellschaft aus Multiplikatoren und Publikum, deckt. Folglich ist eine Gruppendiskussion möglichst alltagsnah in seinem Kommunikationsaustausch. Der Soziologe Siegfried Lamnek fasst die Methode in einer allgemeinen Definition zusammen. Er definiert die Gruppendiskussion als ein Gespräch mehrerer Teilnehmer zu einem Thema, das der Diskussionsleiter benennt aber möglichst nicht beeinflusst. Sie dient für die Sammlung von Informationen und Erforschung der Meinung der Gruppe.

In der Methode geht es um eine dynamische Beobachtung der realen Kommunikation, die von Kreativität und Spontaneität geprägt ist. Genutzt wird diese Simulation der Gesellschaft, häufig im Bereich der Meinungs- und Marktforschung.²⁰⁸ Die meisten Auftragsstudien sind streng vertraulich, wodurch viele Ergebnisse verborgen bleiben.²⁰⁹ Deshalb bleibt die Bedeutsamkeit der Gruppendiskussion für die Entwicklung der (Fach-)Öffentlichkeit verborgen. Unter anderem beeinflussen sie unserer Alltagswelt Dienstleistungen, neue Angebote, Fernsehformate und politische Reden.

4.3.2 Die Formen der Gruppendiskussion

Gruppendiskussion ist nicht gleich Gruppendiskussion. Sie können sich hinsichtlich ihrer ausgewählten Teilnehmer, ihre Diskussionsthemen und ihrer Durchführungsregeln unterscheiden.²¹⁰ Zum Beispiel, sind für einige Studien wichtig, dass die Teilnehmer zu einer *natürlichen* Gruppe, wie eine Familie oder eine Clique gehören. Bei anderen Studien ist es wichtiger, dass die Teilnehmer sich im Vorfeld nicht kannten. Ein Auswahlkriterium kann auch die Milieu-Abstammung der Befragten spielen, die eine Mischung abverlangt oder vermeidet. Besonders große Unterschiede gibt es bei den Erkenntnissen aus Gruppendiskussionen.²¹¹ Jeder empfindet die Resultate subjektiv. Die daraus resultierenden Standpunkte gehen dem einen an Deutung zu weit und dem anderen sind sie zu ungenau. Für einen Teil der Befragten kann eine Wiedergabe zu unstrukturiert sein und für den anderen gerade richtig in seinem Ausdruck. Folglich ist es schwierig die Ergebnisse einer Gruppendiskussion als ein Nonplusultra zu sehen. Ebenso gibt es Ansätze der Untersuchung, die scheinbar ohne Theorie, nur zur reinen Datenerfassung angewendet werden.²¹² Es lässt sich

²⁰⁸ Kühn, Thomas: S.10.

²⁰⁹ Ebd. S.13.

²¹⁰ Ebd. S.27.

²¹¹ Ebd. S.27.

²¹² Ebd. S.28.

demnach zusammenfassen, dass es kein allgemeines Rezept einer Durchführung der Gruppendiskussion gibt. Die Wirtschaftspsychologische Gesellschaft (WPGS) unterteilt die Arten und Formen der Gruppendiskussion in sieben Subformen.²¹³

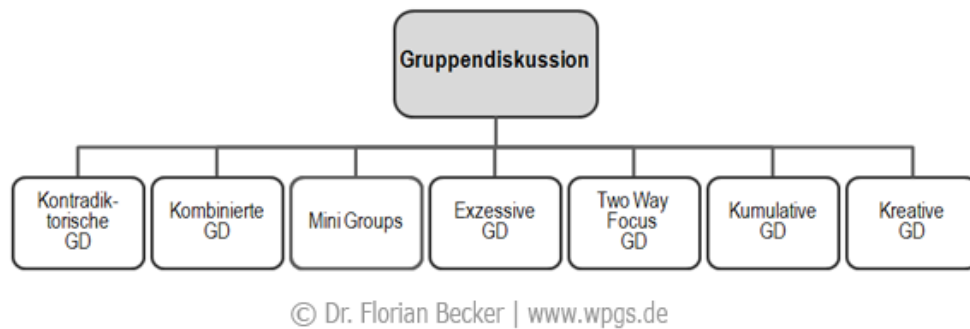


Abb. 18: Formen der Gruppendiskussion

Die *kombinierte Gruppendiskussion* ist eine Kombination aus einem Einzelinterview und einer Gruppendiskussion. Zur Erkenntnis der subjektiven Meinung wird als erstes ein Einzelinterview durchgeführt. Durch eine anschließende Gruppendiskussion wird die Standhaftigkeit der subjektiven Meinung unter Einfluss der Gruppe getestet. Zum Schluss wird im wiederholten Einzelinterview die eventuelle Meinungsänderung hinterfragt. Innerhalb einer Gruppendiskussion kann es auch zum Einsatz eines kurzen Fragebogens (*Paper-Pencil-Material*) kommen, der von jedem Teilnehmer individuell beantwortet wird. Das ermöglicht Meinungsführer innerhalb der Gruppe besser zu kontrollieren. Ausgewertet wird dieser quantitativ mit geschlossener Fragestellung.

Bei Studien in der Marktforschung wird dagegen häufig eine Person in der Gruppe eingebunden, die wiederkehrend gegenargumentiert. Das Prinzip hinter der kontradiktorischen Gruppendiskussion ist, durch wiederholte Provokation, steigender Motivation beim Teilnehmer, auszulösen. Ziel bei dieser Methode ist das Herauskrystallisieren von Vor- und Nachteilen, welche die Teilnehmer an einer Idee sehen. Interessant ist außerdem, wie schnell der Betrachter seine Meinung ändert oder verteidigt.

In *Mini-Groups* wird mit einer kleinen Teilnehmerzahl diskutiert, die Kreativitätstechniken zulassen. Außerdem ist es für den Moderator möglich, sich intensiver mit den

²¹³ Wirtschaftspsychologische Gesellschaft. <http://www.wpgs.de/content/view/422/349/> (Zugriff: 14.06.2014)

Teilnehmern auseinanderzusetzen. Häufig können dadurch besser sensiblere oder tabuisierte Themen intensiver besprochen werden.

Eine Form bei der eine Diskussion bis zu acht Stunden dauern kann, um mehr an emotionalen anstatt rationalen Meinungen zu gelangen, ist die *exzessive Gruppendiskussion*. Mehrere aufeinanderfolgende Gruppengespräche werden dagegen bei der kumulativen Gruppendiskussion durchgeführt. Nach jeder Diskussion werden deren Ergebnisse in jeder Folgegruppe weitergeführt.

Für die Untersuchung des Filmausschnittes von *Freundschaft Nahost* soll uns die *Two Way Face Gruppendiskussion* interessieren. In der ersten Hälfte der Gesprächsdiskussionsform diskutieren die Teilnehmer untereinander ohne Einfluss des Auftraggebers. Ohne aktive Teilnahme beobachtet der Forscher das Vorgehen und erst in der zweiten Hälfte kommt er aktiv dazu, um auf gewonnene Eindrücke näher einzugehen. Im Nachhinein wird das Gespräch nach der dokumentarischen Methode transkribiert und in vier Stufen ausgewertet.²¹⁴ Zuerst wird ein thematischer Verlauf erstellt mit einer Feingliederung des Materials. Nach der formulierenden Interpretation folgt die reflektierende Interpretation der Gruppendiskussion. Eine Phase in die der Dokumentarsinn durch das Herausarbeiten von positiven und negativen Ansichten erfasst wird. Beim dritten Schritt kommt es zur Diskursbeschreibung, in dem die zentralen Merkmale der Gruppe beschrieben werden. Ist der Verlauf und die Organisation der Gruppendiskussion ausgewertet, geht es zum letzten Schritt über zur *Typenbildung*.

Allgemein ähnelt die Gruppendiskussion einer Einzelbefragung, in der ein Gespräch erzeugt wird. Die Teilnehmer erhalten einen ausführlichen Raum zur Schilderung ihrer Erfahrungen und Ansichten. Folglich wird die Gruppendiskussion als eine qualitative Form der Befragung verstanden.²¹⁵

²¹⁴ Verwiebe, Dr. Roland: Institut für Soziologie. Universität Hamburg. http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/onTEAM/preview/Isocz/drobnic/courses/Quali_Folien7.pdf (Zugriff: 16.06.2014)

²¹⁵ Kühn, Thomas: S.61.

4.3.3 Fallbeschreibung der Two-Face Gruppendiskussion

Für die *Two Face Gruppendiskussion* über den Filmausschnitt von *Freundschaft Nahost* wird eine natürliche Gruppe ausgewählt, die auch im Alltag miteinander kommunizieren. Naheliegend hierfür ist eine Großfamilie, die häufig gemeinsam Filme anschauen und sich auch darüber austauschen. Insgesamt umfasst die Teilnehmerzahl dreizehn Familienmitglieder, im Alter von vierzehn Jahre bis siebzig Jahren. Durch die Mischung der Milieu-Abstammung, erscheint die Gruppe noch stärker als reflektierender Ausschnitt der Gesellschaft. Die Diskussion fand an einem Sonntag, zu einer Geburtstagsfeier im zu Hause der ausgewählten Familie statt. Der Wochentag Sonntag soll eine entspannte Grundstimmung und mehr Zeit bei den Teilnehmern für die Diskussion mit sich bringen. Gemeinsam saß die Familie auf der Couch und schaut den Filmausschnitt über den Fernseher an. Dadurch sollte eine möglichst reale Familiensituation geschaffen werden, um sich bei der Untersuchung einer alltäglichen Diskussion anzunähern. Der Raum zu Hause soll zusätzlich eine angenehme Atmosphäre bieten, in dem sich die Teilnehmer wohl fühlen. Als zeitlicher Rahmen und Orientierung der Diskussion wurde eine Stunde festgelegt. Dokumentiert wurde der Verlauf der Gruppendiskussion mit einer Tonbandaufzeichnung. Den Teilnehmer wurde dazu eine Anonymisierung garantiert bzw., dass sie nur via Vornamen erwähnt werden. Anwesend waren dabei folgende Personen die alle miteinander verwandt sind:

Familie 1: Ehepaar Tobias (27) & Katharina (27); Tobias Vater Andreas (50)

Familie 2: Eltern Willfried (54) & Christiane (50); Kinder: Johannes (25),
Lukas (22), Sarah (15)

Familie 3: Eltern Roswita (59) & Christoph (68); Annerose
(69); Tochter: Maria (34);

Die Familienmitglieder wurden für die Diskussion *gemischt* und in zwei Gruppen aufgeteilt. Die erste Gruppe besteht aus einem Teil der Großfamilie im Alter von 14 Jahre – 34 Jahre. Darunter sind ein junges Ehepaar, eine Single-Frau, zwei junge Erwachsene und ein Teenager. In der zweiten Gruppe ist der ältere Teil der Großfamilie, im Alter von 50 Jahre – 69 Jahre. Diese besteht aus dem Elternteil der *Familie 1*, dem Elternteil der *Familie 2*, dem Vater vom jungen Ehemann der *Familie 3*. und der geschiedenen Frau von *Familie 2*. Grund der groben Generation-Unterteilung ist die zusätzliche Untersuchung, ob das Alter einen Unterschied für das Empfinden der Animationen macht.

Gruppe 1 aus der Großfamilie:

Familie 1 → Ehepaar Tobias (27) & Katharina (27);

Familie 2 → Kinder Johannes (25) & Sarah (15)

Familie 3 → Tochter: Maria (34)

Gruppe 2 aus der Großfamilie:

Familie 1 → Tobias Vater Andreas (50)

Familie 2 → Eltern Willfried (54) & Christiane (50)

Familie 3 → Eltern Roswita (59) & Christoph (68); Annerose
(69)

Nach dem Bekanntgeben des Themas und der Diskussionsregeln, begann die erste Diskussionsrunde mit dem Zeigen des fünfminütigen Filmausschnittes. Dieser dient als Grundreiz, um die anschließende Diskussion der Teilnehmer in Gang zu bringen. Dabei galt als Regel, immer den anderen aussprechen zu lassen, bevor eine weitere Person ihre Meinung äußern möchte. Außerdem sollte sachlich und mit gegenseitigem Respekt diskutiert werden. Dabei durfte aber der Mut zur Offenheit nicht verloren gehen. Größtenteils habe ich mich als Diskussionsleiterin beim Gespräch im Hintergrund gehalten. Nur an bestimmten Punkten wurden gegebenenfalls weitere Reizargumente durch Fragen gegeben. Die daraus resultierenden Ergebnisse notierte ich und benutzte sie als Grundreize für die zweite Gruppendiskussionsrunde.

4.3.4 Auswertung der Two-Face Gruppendiskussion

Als Basis für die Identifizierung der wichtigen Interviewabschnitte für die Untersuchung, soll zunächst ein *thematischer Verlauf* weiterhelfen. Dazu wurden die Zeitpunkte der Aussagen und deren Oberthemen vermerkt. Außerdem sind nur die Passagen der Diskussionsteilnehmer transkribiert, die relevant für die reflektierende Interpretation.

Tab.1. Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 1

Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 1 08.06.2014, ca. 16:30 Uhr – 17:30 Uhr	
Ziffer	Fragen der Diskussionsleiterin Samantha Günther, Themen knapp und abstrakt zusammengefasst; Anmerkungen zum Interviewverlauf
1	Tobias (Ehemann, Familie 1): empfindet die Friedenstaube mit Taube als aussagekräftigste Animation; andere Animationen wirken eher als stilistisches Mittel: „Manchmal können so langstehende Bilder einschlafend wirken. Und deshalb fand ich es gut, dass mal etwas dazwischen kam, wo man so aus diesen Trott rausgekommen ist.“
2	Maria (Single-Frau, Familie 3): empfindet die Situation mit den Händen sehr

	stark; Animationen mehr als Infotainment <i>„Naja, es hat auch eine Funktion indem du also zeigst es werden Distanzen überwunden vielleicht am Anfang. Du zeigst jetzt wird eine Strecke zurückgelegt und du kannst halt auch eben durch die Animation Dinge zeigen, die in der Vergangenheit liegen.“</i>
3	Tobias (Ehemann, Familie 1) hinterfragt die Notwendigkeit der Animationen
4	Maria (Single-Frau, Familie 3): antwortet darauf. Verzicht auf Flugzeug-Animation möglich. Taube mit Trompeten stärkste Metapher. Nächste These: <i>„Aber es darf nicht so sein, dass du anfängst über die Animation nachzudenken. Da bist du sofort raus aus der Geschichte.“</i>
5	Tobias (Ehemann, Familie 1); kontroverse Szene mit Händen. Visuell wirkt es bedrohlich aber auditiv positiv.
6	Maria (Single-Frau, Familie 3): empfindet es nicht so; <i>„Ich finde dadurch wird der O-Ton auch irgendwie verstärkt. Du fühlst dich dazu mehr in die Situation hinein. So ging es mir, als wenn ich jetzt nur sie auf ihre Couch oder wo sie saß gesehen hätte, wie das nur erzählt. Und so wird es unterstützt ohne eine Szene nochmal zu stellen, die vor langer Zeit mal passiert ist.“</i> Animationen sollen Gedankenprozess anregen; Die Geschichte darf dadurch nicht unterbrochen werden; Der Stil der Animation ist nur nebensächlich
7	Johannes (Kind, Familie 2): der Animationsstil ist nebensächlich; muss sich durch ganzen Film gleich durchziehen
8	Katharina (Ehefrau, Familie 1): Erwartungsbild der Animation war anders; bunt; Übergänge zu grob; empfand Animation als störend
9	Maria (Single-Frau, Familie 3): Kritik Übergänge
10	Tobias (Ehemann, Familie 1): Erwartungsbild war auch anders; Unterscheidet die Wahrnehmungsstufen des Betrachters: <i>„Es gibt ja auch verschiedene Leute mit verschiedenen Konzentrationsstufen, wie stark man sich konzentriert oder auch will, je nach Tageszeit auch. Und wenn man die Animation nutzt, um etwas zu vereinfachen, was einfach darzustellen und gerade diese Bilderflut die normal so ein Film mit sich bringt ein Stückchen wegzunehmen, dann finde ich es sehr praktisch.“</i> ; Unterscheidet die Funktion der Animation als Stilmittel oder Metapher Aussage; Zuschauer nimmt es unbewusst wahr
11	Maria (Single-Frau, Familie 3): Zuschauer nimmt es bewusst wahr
12	Tobias (Ehemann, Familie 1): die Zielgruppe und deren Sehmotivation des Films ist entscheidend
13	Katharina (Ehefrau, Familie 1): Konzentration stärker auf Inhalt, wenn das visuelle beschränkt wird auf Realbilder
14	Johannes (Kind, Familie 2): Animation brauchen sollen nur Aussagen unterstreichen und keiner weitere mit sich bringen
15	Maria (Single-Frau, Familie 3): <i>„Der Film funktioniert erst dann, wenn man alles nicht mehr wahrnimmt aber den Inhalt optimal in sich aufnimmt und emotional. Zum Beispiel, dass die Animationen dann die Aufgabe haben den Inhalt emotional und informativ verstärken und das man es merkt. Aber man darf</i>

	<i>nicht darüber nachdenken müssen.“</i>
16	Sarah (Kind 2, Familie 2); „Ursache für das Nachdenken über Animationen, weil sie sich jetzt konzentrieren mussten, was kein normaler Betrachter macht „Also bei mir war das dann nicht so, dass man die ganze Zeit darüber nachdenkt. Es war jetzt nicht so, dass es mich aus dem Film rausgebracht hat“
17	Katharina (Ehefrau, Familie 1): Kritik Übergang Animation & Realbilder
18	Johannes (Kind, Familie 2): Zustimmung Übergang Animation & Realbilder
19	Maria (Single-Frau, Familie 3): Übergang Animation & Realbilder
20	Tobias (Ehemann, Familie 1): ... Übergang Animation & Realbilder
21	Maria (Single-Frau, Familie 3): ... Übergang Animation & Realbilder
22	Tobias (Ehemann, Familie 1): ... Übergang Animation & Realbilder
23	Johannes (Kind, Familie 2): „Und ich hätte mir vielleicht noch gewünscht, dass du am Anfang anfängst auch farblich das Realbild der Animation anzugleichen. Das du dich mehr daran gewöhnen kannst, sodass du da mehr Zeit einfach hast.“
24	Tobias (Ehemann, Familie 1): Szene Friedenstaube mit Trompeten wichtig
25	Maria (Single-Frau, Familie 3): „Es muss deutlich sein und es muss einfach zu verstehen sein. Du darfst nicht erreichen, dass in der jeweiligen Szene zu sehr nachgedacht wird. Das muss man in sich aufnehmen und als Hilfe zum Verstehen und zum Verstärken von Emotionen wahrnehmen.“
26	Katharina (Ehefrau, Familie 1): Erwartung; Lust auf mehr
27	Tobias (Ehemann, Familie 1): Animationsstil könnte farbig sein; positiver
28	Maria (Single-Frau, Familie 3): Spur Ernsthaftigkeit; Lust auf mehr
29	Abschluss der Diskussion

Beschreibung der Hintergrundkonstruktion der Gruppe 1

Auf die Frage, wie die Animationen auf die Familie gewirkt haben, wird deutlich, dass jeder sich als Erstes zu einer Szene äußert, die ihm am Stärksten in Erinnerung geblieben ist. Dabei interpretieren die Teilnehmer relativ schnell eine Aussage in den gesehenen Animationen. Tobias (Ehemann, Familie 1) sieht in den Wechsel zwischen Realbilder und Animationen vor allem ein stilistisches Mittel, um die visuelle Monotonie im Film zu vermeiden.²¹⁶ Maria (Single-Frau, Familie 3) ergänzt seine Annahme, dass Animationen die Vergangenheit oder auch Distanzen visualisieren können.²¹⁷ Die Animationen übernehmen damit eine höhere Funktion als nur

²¹⁶ Tabelle 1, Ziffer 1.

²¹⁷ Tabelle 1, Ziffer 2.

Infotainment zu sein. Schnell kristallisiert sich heraus, dass die beiden das Gespräch dominieren, aber vor allem als Plot-Punkte die Diskussion einleiten. Praktisch geben beide ihre erste Idee bzw. ersten Eindruck zu dem Ihnen gezeigten Film wieder. Dadurch entfacht sich der erste Konfliktpunkt. Zwar sehen beide eine Funktion in den Animationen, aber hinterfragen zugleich ihre Notwendigkeit.²¹⁸



Abb.19: Flugzeug Animation

Abb.20: Taube mit Trompeten

Abb.21: Erster Kontakt von Maitè

Für Maria (Single-Frau, Familie 3) darf der Zuschauer nicht anfangen über die Machart der Animation nachdenken.²¹⁹ Ansonsten wirken diese als Bruch der Geschichte für den Betrachter. Für sie ist es aber ganz gut gelungen, besonders in der Szene mit der Trompeten spuckenden Taube. Tobias fällt ihr ins Wort und geht auf die Szene mit den Händen ein, die er als Widerspruch zum O-Ton empfindet.²²⁰ Die großen Hände erscheinen eher bedrohlich, anstatt freundlich und entgegenkommend. Für Maria sei dies nicht der Fall, weil für sie die Animationen eher den O-Ton in seiner Aussage verstärken. Sie kann sich dadurch besser in die Situation aus der Vergangenheit hinein fühlen. Dabei ist der Stil der Animation für sie eher nebensächlich. Erst jetzt bindet sich eine dritte Person in die Diskussion ein und eröffnet einen weiteren Konfliktpunkt. Johannes (Kind, Familie 2) stimmt Maria nur zum Teil zu, der Animationsstil sei nebensächlich, aber er sollte sich gleichbleibend durch den ganzen Film ziehen.²²¹ Für Katharina (Ehefrau, Familie 1) spielt der Animationsstil eine entscheidende Rolle.²²² Sie empfindet den schwarz-weißen Stil eher als störend und hätte farbige Animationen eher bevorzugt, um einen flüssigeren Übergang zwischen Animation und Realbilder zu schaffen. Daraufhin wechselt thematisch die Diskussion von der Funktion der Animation zum Erwartungsbild, die die Teilnehmer mitbrachten.

²¹⁸ Tabelle 1, Ziffer 3-4.

²¹⁹ Tabelle 1, Ziffer 6.

²²⁰ Tabelle 1, Ziffer 5.

²²¹ Tabelle 1, Ziffer 7.

²²² Tabelle 1, Ziffer 8.

Ganz einig sind sich alle in ihrer Wahrnehmung. Ihr Ehemann Tobias versucht schnell eine Ursache dafür zu finden.²²³ Tobias bezieht sich dabei auch auf verschiedene Konzentrationsstufen der Betrachter, die zusätzlich von der Tageszeit abhängig ist. Außerdem bringt jeder ein anderes Erwartungsbild mit in die Diskussion, sodass die Wahrnehmung sich grundsätzlich unterscheidet. Er unterscheidet die Animationen mit zwei Funktionen, einerseits als Stilmittel und andererseits als Metapher. Aber seiner Meinung nach nimmt der normale Zuschauer die Animationen sowieso unbewusst wahr. Maria widerspricht Tobias, sie denkt, dass sehr wohl die Zuschauer die Animationen bewusst wahrnehmen. Tobias versucht sich ihrer Ansicht anzunehmen mit dem Hintergrund, dass die Zielgruppe und deren Sehmotivation des Films, entscheidend für die Wahrnehmung sind. Ein mangelndes Interesse am Animationsfilm kann die Wahrnehmung stark beeinflussen. Gerade Ehefrau Katharina ist kein großer Befürworter von Animationen. Sie empfindet, dass die inhaltliche Konzentration stärker wäre, wenn der Film ohne Animationen sein würde.

Das Gespräch wechselt thematisch von der Wahrnehmung zur Voraussetzung von funktionierenden Animationen. Für Maria funktioniert der Film erst dann, wenn die Animationen die Aufgabe haben, den Inhalt emotional und informativ zu verstärken.²²⁴ Der Zuschauer soll die Animationen wahrnehmen aber nicht über ihre Machart nachdenken müssen. Die Jüngste in der Gruppe, Sarah (Kind 2, Familie 2), beobachtet den Verlauf der Diskussion und fügt hinzu, dass sie die Animationen nicht als störend für die Geschichte empfindet.²²⁵ Ein normaler Zuschauer würde sich nie so stark auf diese konzentrieren, wie sie es gerade aufgrund der Aufgabenstellung machen mussten. Die Gruppe scheint sich mit dieser Aussage nicht ganz einig zu sein und geht detaillierter auf die Verknüpfungsübergänge von Animationen und Realbildern ein. Auch hier unterscheidet sich die Wahrnehmung, ob diese funktionieren oder nicht. Johannes (Kind, Familie 2) versucht zu schlichten, dass es wohl besser wäre, wenn die Realbilder am Anfang sich farblich der Animation angleichen.²²⁶ Damit hat der Betrachter mehr Zeit sich daran zu gewöhnen. Maria versucht erneut die Voraussetzung zusammenzufassen. Für sie muss es deutlich, einfach zu verstehen und emotionalisierend sein.

²²³ Tabelle 1, Ziffer 9.

²²⁴ Tabelle 1, Ziffer 15.

²²⁵ Tabelle 1, Ziffer 16.

²²⁶ Tabelle 1, Ziffer 23.

Trotz unterschiedlicher Wahrnehmungen und Erwartungsbilder sind sich alle einig darin, dass ihr Interesse für den *Animierten Dokumentarfilm* geweckt wurde. Die junge Gruppe 1 ist nicht abgeneigt den ganzen Film anzuschauen. Wie es in der *Alten Gruppe 2* wahrgenommen wird, wird im folgenden Abschnitt untersucht.

Tab.2. Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 2

Thematischer Verlauf zur Gruppendiskussion der Gruppe 2	
08.06.2014, ca. 16:30 Uhr – 17:30 Uhr	
Ziffer	Fragen der Diskussionsleiterin Samantha Günther, Themen knapp und abstrakt zusammengefasst; Anmerkungen zum Interviewverlauf
30	Andreas (Vater, Familie 1): Interesse an Gestaltung und Ausdruck der Animationen; <i>Hände-Szene</i>
31	Christiane (Mutter, Familie 2): „Also, wenn ich ganz ehrlich sein soll. Ich brauch das eigentlich nicht so eine Animation im Film. Ich habe eher gerne Reportagen die einfach jetzt nur das wirkliche Leben widerspiegeln.“
32	Andreas (Vater, Familie 1): „Also, um etwas zu bekräftigen einer Situation, zum Beispiel wie das mit den Händen, dass sie sofort Freunde gefunden hat und sofort darüber geredet hat, da finde ich diese Animationen störend eigentlich.“
33	Christoph (Vater, Familie 3): „Ich hab das genau gegenteilig empfunden. Ich fand gerade das ganz interessant dieses symbolische Aufnehmen, dessen was da wirklich geschieht. Also das ist eine gewisse Abstrahierung. Das ist eine grafische Abstrahierung, während dem die andere Stelle, wo das Flugzeug animiert wurde, dass fand ich unpassend.“
34	Wilfried (Vater, Familie 2): Befürwortet dies für die Flugzeug-Animation; Aber für die <i>Hände-Szene</i> ist es unterstützend
35	Andreas (Vater, Familie 1):...
36	Christiane (Mutter, Familie 2): Deutung Animation Friedentaube
37	Wilfried (Vater, Familie 2): Realbilder sind stärker als Ausdruck
38	Christiane (Mutter, Familie 2): Zustimmung Wilfried
39	Roswita (Mutter, Familie 3): Kein Animationsfreund; „Aber ich finde hier in dem kurzen Film kann durch so eine Animation in kürzeste Zeit manchmal mehr ausgedrückt werden, als wenn man das jetzt realistisch darstellt.“
40	Christoph (Vater, Familie 3): zwei Formen symbolischer schneller Ausdrucksformen erkannt; Realbilder der Flaggen und Animation der Hände
41	Roswita (Mutter, Familie 3): Übergänge Animation & Realbilder nicht störend
42	Christoph (Vater, Familie 3): Übergänge Animation & Realbilder nicht störend
43	Wilfried (Vater, Familie 2):...
44	Christiane (Mutter, Familie 2): Pumuckl Vergleich; ist stimmiger
45	Roswita (Mutter, Familie 3): Zustimmung Christiane
46	Christiane (Mutter, Familie 2): Erwartungsbild vom Film; mehr über Arbeit

47	Wilfried (Vater, Familie 2): Erwartungsbild vom Film; mehr über Arbeit
48	Roswita (Mutter, Familie 3): Erwartungsbild vom Film; politischer Konflikt
49	Annerose (Ex-Frau, Familie 3): „Also ich fand es nicht so sehr interessant die Animationen. Ihre Aussagen waren mir zu allgemein.“
50	Christoph (Vater, Familie 3): schwarz-weiße Animationen sind besser als farbige
51	Annerose (Ex-Frau, Familie 3):...
52	Christiane (Mutter, Familie 2): Animation wirken unruhig
53	Andreas (Vater, Familie 1): schwarz-weiße Animationen sind besser als farbige
54	Abschluss der Diskussion

Beschreibung der Hintergrundkonstruktion der Gruppe 2 mit Verwendung der gewonnenen Ergebnisse von Gruppe 1

Die Gruppendiskussion beginnt erst nach einer erneuten Grundreiz-Frage. Erneut wird die zunächst passive Gruppe gefragt, ob für sie die Animationen ein Mehrwert für die Dokumentation sind. Dabei wird sofort eine kritischere Grundhaltung der Gruppe deutlich, als es bei der *Gruppe 1* zu sehen war. Kritisch eröffnet Andreas (Tobias Vater, Familie 1) die Gruppendiskussion mit seinem Interesse für die Gestaltung und Ausdrucksform der Animation, aber hinterfragt gleichzeitig die Notwendigkeit.²²⁷ Die Funktion der Animation wird erneut wie in *Gruppe 1* schnell erkannt. Doch kristallisieren sich genauso schnell Animationsgegner heraus. Christiane (Mutter, Familie 2) verdeutlicht klar ihren Standpunkt, dass sie die Animationen für unnötig hält.²²⁸ Auf die Frage, wieso sie diese Ansicht vertritt, gibt sie an, dass sie überhaupt keine Animationsfilme gern schaut. Sie mag es lieber, wenn Reportagen einfach das wirkliche Leben widerspiegeln. Damit setzt sie den Plot des Gespräches und die Diskussion beginnt.

Andreas stimmt ihr zu, dass die Animationen eher störend sind, besonders in der Szene mit den Händen, weil sie vom Inhalt ablenken.²²⁹ Christoph (Vater, Familie 3) fand dagegen gerade dieses symbolische Aufnehmen und die grafische Abstrahierung, dessen was geschieht, interessant. Wobei ihn nicht alle Szenen ganz stimmig

²²⁷ Tabelle 2, Ziffer 30.

²²⁸ Tabelle 2, Ziffer 31.

²²⁹ Tabelle 2, Ziffer 32.

waren.²³⁰ Wilfried (Vater, Familie 2) befürwortet dieses zweischneidige Empfinden. Zum einen sieht er die Szene mit den Händen als sinnvoll zu animieren, aber die Szene mit dem animierten Flugzeug eher als *kitschig*.²³¹ Roswita (Mutter, Familie 3) ist ebenfalls kein Animationsfreund. Dennoch erkennt sie auch die Vorteile einer Animation.²³² Mit einer Animationsszene lässt sich manchmal in kürzester Zeit mehr ausdrücken, als wenn das Geschehen realistisch dargestellt wird. Auch werden dadurch geografische Distanzen visualisiert. Christoph stimmt seiner Ehefrau zu und erkennt zwei Formen symbolischer schneller Ausdrucksformen.²³³ Einerseits das Realbild der Flaggen und andererseits die Animationsszene der Hände. Annerose kann für den gezeigten Filmausschnitt überhaupt kein Interesse an den Animationen finden. Sie sieht darin keinen Sinn und empfindet es eher als störend.²³⁴ Auf die Frage, ob sie die Übergänge zwischen den Realbildern und Animationen als störend empfinden, sind sich alle mit ihrer Antwort einig. Die gesamte Gruppe empfindet die Übergänge als flüssig und nicht störend. Gerade der Kontrast zwischen den Realbildern und den schwarz-weißen Animationen befinden sie für gut. Farbige Animationen würden ihrer Meinung zu sehr Unruhe in die Erzählung bringen und der Zuschauer hätte es schwerer der Geschichte zu folgen.

Insgesamt scheint die Alte Gruppe abgeneigt zu sein vom Mischen der Animationen mit non-fiktionalem Material. Sie empfinden diese eher als störend und als Ablenkung vom Inhalt. Dennoch wurde bei fast allen das Interesse geweckt, den gesamten animierten Dokumentarfilm anschauen zu wollen.

Zusammenfassender Vergleich der Gruppen

In der Gegenüberstellung der Teilnehmeraussagen aus den qualitativen Gruppendiskussionen fallen zunächst Gemeinsamkeiten im Themenverlauf auf. Beide Gruppen eröffnen die Gesprächsrunden mit klarem Standpunkt. Des Weiteren äußern die Teilnehmer sich über ihre Wahrnehmung der Animationen. Im Abschluss der beiden Gruppendiskussionen schlagen, sowohl die *Junge Gruppe* als auch die *Alte Gruppe*, Verbesserungen für die Animationsszenen vor.

²³⁰ Tabelle 2, Ziffer 33.

²³¹ Tabelle 2, Ziffer 34.

²³² Tabelle 2, Ziffer 39.

²³³ Tabelle 2, Ziffer 40.

²³⁴ Tabelle 2, Ziffer 49.

Tab.3: Kategorienverlauf der Gruppe 1 und Gruppe 2

Alte Gruppe	Junge Gruppe
1. (Des-)Interesse für die Animation	1. Deutung der Animation
2. Meinung Wahrnehmungsaspekt	2. Meinung Wahrnehmungsaspekt
3. Verbesserung der Animation	3. Verbesserung der Animation

Abgesehen von den Übereinstimmungen gab es Aspekte, die jeweils nur in einer der beiden Vergleichsgruppen thematisiert wurden. Die *Junge Gruppe* behandelt von Beginn an das Thema kreativer und detaillierter. Dabei kristallisiert sich langsam heraus, dass die jungen Teilnehmer einen gewissen Mehrwert der Animationen im Dokumentarfilm empfinden. Die gesprächige Gruppe stellt konkret dar, warum die animierten Illustrationen eine wertvolle Ausdrucksform in der Filmsequenz sind. Sie verweisen direkt auf animierte Szenen, in denen klare Funktionen erkennbar sind. Aus ihrer Sicht können Animationen dem Film mehr Abwechslung erteilen. In Bezug auf die Funktion der Animationssequenzen gehen sie auf die Visualisierung von geografischen Distanzen und vergangene Geschehnisse ein. In der Animationsszene, in der eine Friedenstaube Trompeten spuckt, sieht die *Junge Gruppe* eine Animation, die als Metapher funktioniert. In der älteren Vergleichsgruppe wird sich zunächst etwas zurückhaltender geäußert. Die Funktion der Animation thematisieren sie nur am Rande. Im Fokus ihrer Diskussion steht eher das Interesse bzw. Desinteresse für die Animation. Aus den Aussagen der *Alten Gruppe* kristallisiert sich heraus, dass sie die Notwendigkeit der Animationen im Dokumentarfilm hinterfragen. Die Gruppe der älteren Generationen bevorzugt eher Filme, die das wirkliche Leben widerspiegeln. Bei der Begründung ihrer kritischen Ansicht demonstriert die Alte Gruppe einen hohen Anspruch. Vor allem beanspruchen sie eine *gute* und *interessante* Geschichte. Lieber verzichten sie auf unruhige Animationen, um sich stärker auf die Erzählung konzentrieren zu können. Lediglich zwei Äußerungen versuchen eine positive Deutung der Animationssequenzen. So lässt sich manchmal mit einer Animationsszene in kürzester Zeit mehr ausdrücken, als wenn das Geschehen realistisch dargestellt wird. Auch wenn sie das symbolische Aufnehmen und die grafische Abstrahierung von Inhalten interessiert, empfinden sie keinen großen Mehrwert der Animationen im Dokumentarfilm.

Mit der Wahrnehmung zeigt sich ein weiterer Unterschied der beiden Gruppen. Aber auch innerhalb der Gruppen gab es bei der Beurteilung der Wahrnehmung Differenzen. Jedes Familienmitglied kommt mit einem individuellen Erwartungsbild in die Gruppendiskussion. Teilnehmer, die den Animationsstil nicht kannten, äußerten sich tendenziell kritischer. Dies ist besonders bei der *Alten Gruppe* bemerkbar. Die Vorstellung, die jeder mit in die Gruppendiskussion mitnimmt, fließt mit in ihre Wahrnehmung der Animationen ein. Daraufhin beeinflusst die negative oder positive Wahrnehmung ihre Meinungen über den Mehrwert von Animationen im Dokumentar-

film. Die ältere Vergleichsgruppe versucht mit dem Vorschlag von farbigen Animationen, sich an ihrem Erwartungsbild anzunähern. Dennoch wirkt sie während des ganzen Gespräches etwas reserviert gegenüber den Animationen. Die *Junge Gruppe* empfindet gerade den Kontrast, welche die schwarz-weiße Zeichnung zum farbigen Realbild setzen, für wichtig. Nur bei den Übergängen zwischen Animationen und Realbildern würden sie ein bisschen flüssiger gestalten. Im Zusammenhang mit Verbesserungsmöglichkeiten der Animationen gibt es zwischen den beiden Vergleichsgruppen ebenfalls Ähnlichkeiten. Übereinstimmend setzen beide Gruppen voraus, dass Animationen erst dann im Dokumentarfilm funktionieren, wenn sie den Inhalt emotional und informativ verstärken. Dabei sollen die Zuschauer nicht über die Machart nachdenken müssen, sondern ihren Sinn wahrnehmen. Insgesamt ist aber das Interesse den gesamten Film anzuschauen beider Gruppen da. Selbst die *Alte Gruppe*, die eher kritisch demgegenüber steht, würde sich den gesamten Film von *Freundschaft Nahost* anschauen wollen.

5 Zusammenfassung - Erfolgsrezept Animierter Dokumentarfilm

Ziel der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit war das Herausfinden, inwiefern Animationen einen Mehrwert in einem Dokumentarfilm bieten. Zu diesem Zweck wurden zunächst im Grundlagen-Teil versucht, die Begrifflichkeiten des Animationsfilms und Dokumentarfilms zu klären. Durch die Veränderung der Gesellschaft und der Filmtechnik ist der Dokumentarfilm einem ständigen Prozess des Wandels unterworfen. Daher ändern sich im Laufe der Geschichte die theoretischen Auffassungen. Dennoch kristallisierte sich heraus, dass dabei der Wirklichkeitsbezug und die Authentizität des dokumentarischen Materials eine bleibende wichtige Rolle spielt. Die Konkretisierung beim Animationsfilm erweist sich ebenso als schwierig. Da die vielen möglichen Animationstechniken die Suche nach einer Definition erschwerte. Aus dem Versuch der Definition ergab sich, dass die Animation eine erweiterte visuelle Darstellungsmöglichkeit von Fantasien bietet. Dadurch können Dinge dargestellt werden, welche die Kamera nicht erfassen kann.

Was das Genre *Animierter Dokumentarfilm* betrifft, so konnte gezeigt werden, dass die Ausdrucksform schon seit Beginn des Filmes existiert. Andererseits musste festgestellt werden, dass es nie eine wirkliche Anerkennung von der Filmwissenschaft und der Öffentlichkeit erfuhr. Denn erst mit dem Folmans Film *Waltz with Bashir* erfuhr das Genre die Bezeichnung als *Animierten Dokumentarfilm*. Aus diesem Kontext heraus stammt die Intention, mithilfe einer wissenschaftlichen Arbeit den *Animierten Dokumentarfilm* genauer zu untersuchen. Mithilfe der Filmanalyse von Ari Folmans *Waltz with Bashir* sollten die Ursachen für den Mehrwert der Animationen untersucht werden. Durch die Ergebnisse der Filmanalyse konnte gezeigt werden, dass dadurch besonders gut Gedanken, Träume und Erinnerungen visualisiert werden können. Was die Authentizität der Animationen betrifft, definierte sich diese durch die Hintergrundmusik, Geräusche und Interviews. Der 90-minütige *Animierte Dokumentarfilm* hat bewiesen, dass er das komplexe Miteinander verschiedener Menschen und ihre Ideen voneinander in alle Facetten darstellen kann.²³⁵ *Waltz with Bashir* ist kein historischer oder politischer Film. Ohne einordnende Erklärungen über den Konflikt zwischen Israelis und den Palästinensern, wird direkt in die Kriegserinnerungen von

²³⁵ Schwebel, Florian: S.117.

Libanon eingetaucht.²³⁶ Was die Kombination von Animationen mit dem Dokumentarfilm angeht, so wurde deren Mehrwert durch eine *Two-Face*-Gruppendiskussion untersucht. Durch die Aussagen der Familienmitglieder zu einem Filmausschnitt von *Freundschaft Nahost*, ergab sich, dass der Mehrwert von der Zielgruppe und ihrer Wahrnehmung abhängig ist. Zwar kann anhand dieses Befundes darauf geschlossen werden, dass ein allgemeines Interesse für den *Animierten Dokumentarfilm* besteht. Doch gilt dies, wie anhand der zwei Gruppenaussagen gezeigt werden konnte, nur unter gewisser Einschränkung. Bei der *Alten Gruppe* ergab sich, dass sie die Animationen als unruhig und nicht als notwendig für die Erzählung empfinden. Daher kristallisierte sich aus dem Gespräch, dass es schwieriger für die ältere Generation war, sich an die Ausdrucksform zu gewöhnen. Das Erwartungsbild des Betrachters spielt eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung des Mehrwerts. Was die *Junge Gruppe* betrifft, so konnte anhand ihrer Aussagen konkreter gezeigt werden, warum Animationen einen Mehrwert besitzen. Sie können Gedanken und Gefühle auf eine neue Art und Weise transportieren. Zusätzlich können sie geografische Distanzen und vergangene Geschehnisse häufig schnelle visualisieren. Dabei ergab sich, dass die Animationen einen Mehrwert dem Film *Freundschaft Nahost* geben. Denn die jungen Familienmitglieder konnten sich gut in den Protagonisten hineinversetzen, obwohl sie nur die animierten Sequenzen sahen. Durch die Gruppendiskussion konnte aber auch festgestellt werden, dass die Animationen nur dann im Dokumentarfilm funktionieren, wenn sie den Inhalt emotional und informativ verstärken. Dabei sollen die Zuschauer nicht über die Machart nachdenken müssen, sondern ihren Sinn wahrnehmen.

Bei einem Mehrwert-Vergleich von *Waltz with Bashir* mit *Freundschaft Nahost* stellen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Bei *Freundschaft Nahost* dienen die Animationen hauptsächlich als Gestaltungsmittel. Daher würde die Geschichte bei dem Filmprojekt *Freundschaft Nahost* auch ohne Animationen funktionieren. Auch wenn Gefühle visualisiert werden, wirken die Animationen eher als visuelles Stilmittel, um die Sehgewohnheit der Zuschauer zu überraschen. Bei *Waltz with Bashir* dagegen, nehmen die Animationen eine wichtige Kommunikationsebene von Stimmungen und Gefühlen ein. Besonders können dadurch die komplexen Erinnerungen aufgegriffen werden, die mit Kamerabildern schwieriger zu erzählen wären.

Somit ist mit dem animierten Dokumentarfilm ein weiterer Weg gefunden worden, der durchaus neue Kommunikationswege für das dokumentarische Erzählen eröffnet.

²³⁶Hetrick, Nicholas: Ari Folman's *Waltz with Bashir* and the limits of Abstracts Tragedy. *Image & Narrative*, Vol. No 2. 2010, S.78.

Literaturverzeichnis

Bücher

Berg-Walz, Benedikt (1995): Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage. Akademische Abhandlungen zur Kommunikationswissenschaft. Fachbereich 10 - Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung Berlin.

Friedrich, Andreas (2007): Filmgenres: Animationsfilm. Stuttgart: Reclam (Reclam Universal-Bibliothek).

Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität - Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz. UVK; Auflage: 2.

Hattendorf, Manfred (1995): Perspektiven des Dokumentarfilms. Konstanz. diskurs film; Auflage: 1.

Hetrick, Nicholas: Ari Folman`s Waltz with Bashir and the limits of Abstracts Tragedy. Image & Narrati-ve, Vol, No 2. 2010.

Hickethier, Knut (2012): Film-und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Weimar: Verlag M.B. Metzler Stuttgart.

Hißnauer, Christian (2011): Fernsehdokumentarismus. CLOSE UP - Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (23 der Reihe: Close up - Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms).

Hoffmann, Kay; Kilborn, R. W.; Barg, Werner C. (2012): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Close up : Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 22).

Hohenberger, Eva (Hg.) (2006): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Unter Mitarbeit von Dziga Vertov, John Grierson, Klaus Wildenhahn, Noel Carroll, Bill Nichols, Vivian Sobchack, Francois Jost, Maxime Scheinfeigel, Jean-Louis Comolli, William Howard Guynn, Rodger Odi, Trinh T. Min-ha. Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8.

Itten, Christian (2006): Farbe und Kommunikation. Unter Mitarbeit von Dario Moretti, Jorrit Tornquist. Leipzig: E.A. Seemann Verlag.

Kruger, Judith (November 29th 2011): Animated Realism. A-Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre.

Kühn, Thomas (2012): Gruppendiskussion. Ein Praxis-Handbuch. Unter Mitarbeit von Kay-Volker Koschel: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lipp, Thorolf (2012): Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Marburg: Schüren Verlag.

Lothar Bredella (1994): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik. Hg. v. Günther H. Lenz. Die deutsche Bibliothek - CIP Einheitsaufnahme. Tübingen.

Monaco, James (2004): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Reinbek bei Hamburg.

Nichols, Bill (2010): Introduction to Documentary. 2. Aufl. Indiana: Indiana University Press.

Odin, Roger: Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Eva Hohenberger (Hrsg.). Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2000.

Ophüls, Marcel (1985): Closely Watched Trains. In: American Film 11,2.

Schadt, Thomas (2012): Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 3., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (Band 60).

Schlecher, Harald; Beller Hans (2005): Filme machen: Technik, Gestaltung, Kunst; klassisch und digital. Leipzig. ZWEITAUSENDEINS; Auflage: 1.

Schwebel, Florian (2010): Von Fritz the cat bis Waltz with Basir. Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten. Marburg: Schüren.

Wagner, Birgitt; Grausgruber, Waltraud (2011): Tricky Women. AnimationsfilmKunst von Frauen. 1. Aufl. Marburg: Schüren Verlag.

Wells, Paul (2007): Animation. Prinzipien, Praxis, Perspektiven. München: Stiebner Verlag GmbH.

Zimmermann, Peter (Hrsg.), 1992: Fernseh-Dokumentarismus – Bilanz und Perspektiven, München.

Internetquellen

DOK Leipzig (Hg.), 30.04.2014. <http://www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=0> (Zugriff: 30.04.2014).

Film-Lexikon: Oscar Kategorien. <http://www.film-lexikon.de/Oscar-Kategorien> (Zugriff: 30.04.2014).

FILMSTARTS: Waltz with Bashir. Animierter Dokumentarfilm fasziniert in Cannes. <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18456403.html> (Zugriff: 19.06.2014).

Krämer, Ralf (2008): Ari Folman über Waltz with Bashir. "Ich bin kein Verschwörungstyp". Hg. v. taz. Online verfügbar unter <http://www.taz.de/!25400/>, zuletzt aktualisiert am 23.05.2014.

Koch, Florian (06.11.08): Waltz with Bashir – Interview mit Ari Folman. Hg. v. kinozeit.de. Arthouse - Film & Kino. Online verfügbar unter <http://www.kinozeit.de/news/waltz-with-bashir-interview-mit-ari-folman>, zuletzt geprüft am 23.05.2014.

Matlok, Thomas: Waltz with Bashir. Hg. v. Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG. Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG. Online verfügbar unter <http://waltz-with-bashir.pandorafilm.de/index.php>.

Olbrich, Jochen; Wirth, Marco (2013): 3d-Modellierungssoftware – Ein Marktüberblick. CEDIFA Arbeitsbericht 6. Julius-Maximilians-Universität Würzburg. <http://cedifa.de/wp-content/uploads/2013/08/06-3D-Modellierungssoftware.pdf> (Letzter Zugriff: 24.05.2014).

Schleicher, Harald; Beller, Hans (2005): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst ; klassisch und digital. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main, Affoltern a.A.: ZWEITAUSENDEINS; Buch 2000.

Schwickert, Martin (2008): Ari Folman im Gespräch. „Die Massaker erinnerten an den Holocaust“. Hg. v. Der Tagesspiegel. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ari-folman-im-gespraech-die-massaker-erinnerten-an-den-holocaust/1363580.html>, zuletzt geprüft am 23.05.2014.

The Oscars: Winners. <http://oscar.go.com/nominees> (Zugriff: 30.04.2014).

Winkler, Thomas (2008): Waltz with Bashir. Hg. v. kinofenster (kf0811). Online verfügbar unter http://www.kinofenster.de/filme/ausgaben/kf0811/waltz_with_bashir_film/, zuletzt geprüft am 23.05.2014.

Film/Video

Richter, Annegret (2012): Zwischen den Stühlen – Animation im Dokumentarfilm. Konferenz zur Deutschsprachigen Animationsforschung. Weitere Beteiligte: Institut für Medien und Kommunikation. Universität Hamburg (Regie). Online verfügbar unter <https://lecture2go.uni-hamburg.de/veranstaltungen/-/v/14562>, zuletzt geprüft am 29.04.2014.

Sonstige Schriften

Kull, Volker (2007): Abschied von der Realität. Notizen zur Rezeption von Dokumentarfilmen. In: *iz3w* Sept./Okt. (302), S. 16–18. Online verfügbar unter https://www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/302_dokumentarfilme/faa, zuletzt geprüft am 12.05.2014.

Prasse, Markus (2013): Vom Leben gezeichnet. Animierte Dokumentarfilme. Hg. v. filmABC. Institut für angewandte Medienbildung und Filmvermittlung. Siebensterngasse 23/2/6, 1070 Wien (57). Online verfügbar unter <http://www.filmabc.at>, zuletzt geprüft am 20.05.2014.

Anlagen

Anlage 1 DVD mit Film *Waltz with Bashir* und Filmausschnitt *Freundschaft Nahost*

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname